ernst robert curtius

Literatura europea y Edad Media Latina

(2)

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LITERATURA EUROPEA
Y EDAD MEDIA LATINA

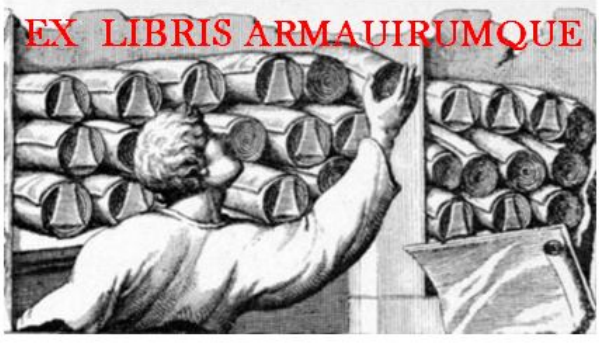
por

ERNST ROBERT CURTIUS

Traducción de
MARGIT FRENK ALATORRE
y
ANTONIO ALATORRE

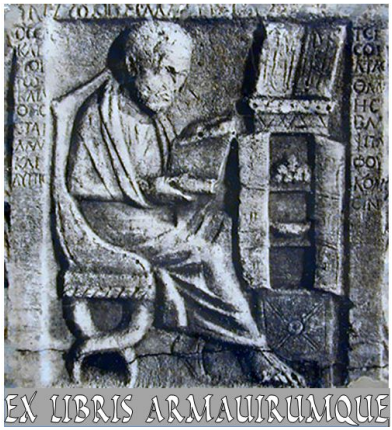
II

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO-ARGENTINA-BRASIL-COLOMBIA-CHILE-ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA-PERÚ-VENEZUELA

Primera edición en alemán, 1948
Primera edición en español, 1955
Primera reimpresión (FCE-España), 1976
Quinta reimpresión (FCE-España), 1995



Título original:
Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter
© 1984 A. Francke AG Verlag, de Berna

Traducción de:
MARGIT FRENK ALATORRE
ANTONIO ALATORRE

D.R. © 1955, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A. DE C.V.
Av. Picacho Ajusco, 227. México, D.F. 14200
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ESPAÑA, S.L.
Vía de los Poblados, s/n. (Edif. Indubuilding-Goico, 4.º, 15), 28033 Madrid

I.S.B.N.: 84-375-0090-7 (Obra completa)
I.S.B.N.: 84-375-0092-3 (Tomo II)
Depósito Legal: M. 12.102-1995

Impreso en España

XVII

DANTE

1. *Dante como clásico*, p. 499.—2. *Dante y la latinidad*, p. 503.—3. *La* Divina comedia *y los géneros literarios*, p. 512.—4. *Las figuras ejemplares de la* Comedia, p. 519.—5. *Los personajes*, p. 523.—6. *Mito y profecía*, p. 532.—7. *Dante y la Edad Media*, p. 541.

§ 1. Dante como clásico

A Dante, a Shakespeare y a Goethe se les suele considerar como las tres cumbres de la poesía moderna. Esta apreciación no se ha impuesto sino en época reciente: en el siglo que siguió a la muerte de Goethe.[1] En Alemania, fueron Stefan George y su escuela quienes establecieron ese canon. En cuanto a Inglaterra, he aquí lo que dice T. S. Eliot:

> Nos parece que si lo clásico es realmente un ideal valioso, tiene que revelar una amplitud, una catolicidad..., [y éstas] se encuentran de modo eminente en el espíritu medieval de Dante. Pues si alguna obra clásica es posible encontrar en las literaturas europeas modernas, esa obra es la *Divina comedia*.[2]

La actitud de Goethe con relación a Dante cambió mucho a lo largo de su vida. En julio de 1787 le causó disgusto presenciar en Roma el vacío debate sobre si Ariosto era más grande que Tasso, o Tasso que Ariosto; "pero mucho peor era cuando se hablaba de Dante":

> Un joven ingenioso y nada vulgar, que vivía verdaderamente la obra de aquel hombre admirable, no recibió bien mi aplauso y mi aprobación, asegurando con gran énfasis que los extranjeros debíamos renunciar a comprender a un espíritu tan extraordinario, a quien ni los mismos italianos podían entender del todo. Después de un rato de

[1] "Hay cuatro poetas que todas las naciones deben tener hoy en cuenta: Homero, Dante, Shakespeare, Goethe" (Herman Grimm, *Fragmente*, 1900, p. 291).

[2] T. S. Eliot, *What is a classic? An address delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944*, Londres, 1945, p. 18.

discusión, acabé por sentirme fastidiado, y me confesé dispuesto a admitir lo que el joven afirmaba; le dije, pues, que nunca había logrado comprender cómo era posible interesarse por esos poemas; que el *Inferno* me parecía más que horrible, el *Purgatorio* ambiguo y el *Paradiso* tedioso.

Sólo en 1805 encontramos un juicio "categórico" positivo de Goethe acerca del poeta medieval:

> Los pocos tercetos en que Dante habla de la muerte por hambre de Ugolino y sus hijos son de lo más sublime que jamás haya producido la poesía.[3]

En los últimos años de su vida predomina la actitud de rechazo:

> *Modergrün aus Dantes Hölle*
> *bannet fern von eurem Kreis,*
> *ladet zu der klaren Quelle*
> *glücklich Naturell und Fleiss!*
>
> Huye del dantesco infierno,
> ese turbio cenagal.
> Sé sano, animoso, alegre:
> busca el claro manantial.

Habla asimismo de "la grandeza repugnante y a menudo espantosa de Dante".[4] En un ensayo escrito en 1826, reconoce "las grandes cualidades espirituales y afectivas" del poeta, y lo compara con Giotto; pero en seguida atenúa la alabanza con estas palabras:

> La disposición entera del Infierno dantesco tiene algo de micromégico, algo que, por ello mismo, nos aturde. Desde lo más alto hasta el más profundo abismo, tenemos que imaginarnos un círculo dentro de otro círculo, lo cual produce el efecto de un anfiteatro que, aunque pretende ser inmenso, se nos presenta siempre ante la imaginación como algo limitado en el sentido artístico, puesto que desde lo alto se domina todo el panorama, hasta el redondel mismo... Esta invención es más retórica que poética; excita la imaginación, pero no la satisface.[5]

Finalmente, en las *Maximen und Reflexionen* leemos que "ya Dante describió admirablemente la metamorfosis en su sentido más elevado, como un dar y tomar, un perder y ganar", frase que nos

[3] *Werke*, XXXVI, p. 267.
[4] *Ibid.*, XXX, p. 360.
[5] *Ibid.*, XXXVIII, pp. 60-61.

dice más acerca del concepto goethiano de la metamorfosis que acerca de Dante.[6]

El clasicismo de Weimar no pudo apreciar a Dante sin prejuicios; esta tarea quedó reservada al romanticismo.

En Francia, la oposición fué más dura todavía. Antoine de Rivarol se anticipó genialmente a su época al traducir el *Inferno* (1784) y revalorar a su autor.[7] Sainte-Beuve nos da una idea muy exacta de cómo fué evolucionando en Francia la estimación de Dante. En 1854, dedicó una de sus *Causeries du lundi* (3ª ed., París, s. f., XI, pp. 198 *ss.)* a comentar la traducción de Dante hecha por un tal Mesnard, *premier vice-président du Sénat et président à la Cour de Cassation.* Los altos funcionarios de la justicia solían traducir a Horacio en la antigua Francia; pero ¡traducir a Dante! Eso sí que era nuevo:

> Mi primera idea —confiesa Sainte-Beuve— al recibir el libro de M. Mesnard y al ver cómo un magistrado eminente y un político tan distinguido aprovechaba algunos momentos de ocio para traducir a Dante..., fué que debía haberse efectuado en Francia toda una revolución literaria...

Pero Sainte-Beuve, como Goethe, se muestra poco inclinado a abandonar la posición clasicista:

> Hoy, gracias a tantos trabajos que se han escrito sobre él, nos es dado comprenderlo mejor en su espíritu y venerarlo de manera inviolable en su conjunto; sin embargo —y al decir esto creo expresar, por lo menos, los sentimientos de cierta clase de espíritus—, no podemos abjurar de nuestro gusto íntimo, de nuestra manera natural y primitiva de razonar, de nuestra lógica, de nuestras formas más sobrias y sencillas de imaginación; cuanto más pertenece Dante a su época, menos pertenece a la nuestra.

Sólo en tiempos más recientes ha ampliado su horizonte la crítica académica francesa; y Louis Gillet (1876-1943; académico desde 1936) ha podido decir: "Quisiera hablar de Dante como de

[6] G. von Loeper observó a este propósito: "Véase el *Inferno,* canto XXV; el *allungare* y el *accordare* (cf. sobre todo los versos 113, 114 y 125-128) se describen en una forma del todo análoga a la metamorfosis de los animales en Goethe."

[7] Remito al lector al hermoso trabajo de mi discípulo Karl-Eugen Gass, *Antoine de Rivarol und der Ausgang der französischen Aufklärung* (tesis), Bonn, 1938, pp. 178 *ss.*

un gran poeta, como de la figura poética más grande que se levanta en Europa entre Virgilio y Shakespeare." [8]

En su propia patria, Dante estuvo olvidado durante largo tiempo. Alfieri aseguraba que no había en Italia treinta personas que hubiesen leído la *Divina comedia*. Según Stendhal, hacia 1800 los italianos no sentían más que desprecio por Dante. Su "despertar" [9] fué obra del Risorgimento, como en Alemania del romanticismo y en Inglaterra de los prerrafaelitas. El redescubrimiento de la Edad Media fué la base común de la dignificación de Dante. Los homenajes que se tributaron a Dante en Italia en 1865 —recuérdense los homenajes alemanes a Schiller en 1859— fueron preludio de la unificación nacional. Como el más glorioso representante espiritual de su patria, y también como el más grande poeta de la Edad Media cristiana, Dante penetró, durante el siglo XIX, en el Panteón del clasicismo universal, independiente de toda teoría clasicista.

Cuando un nuevo clásico queda admitido en el canon (ἐγκρινόμενος), se lleva a cabo una revisión de las normas que hasta ese momento se han considerado "clásicas"; se ve entonces en las normas algo condicionado por el tiempo y determinado por ciertas doctrinas, y se procede a revitalizarlas y desvirtuarlas. La crítica literaria debería comprobar la vigencia de esta ley tomando como piedra de toque el caso de Dante. En ese sentido habrá que interpretar las disquisiciones de Eliot sobre la esencia del clasicismo. Y también en ese sentido pudo decir Hofmannsthal acerca de Molière, en 1922:

> Hay no sé qué de burgués en sus obras. Es verdad que el *Misántropo* es una comedia trágica imperecedera, y quizá la *École des femmes* sea todavía superior: se la ha llamado el *Hamlet* de Molière. A pesar de ello, no hay aquí nada que, en cuanto contenido espiritual, pueda medirse con las grandes obras de Goethe, y no se diga ya con Calderón, con Shakespeare, con Dante.[10]

[8] Louis Gillet, *Dante*, París, 1941, p. 8.

[9] Véase Albert Counson, "Le réveil de Dante", en *Revue de Littérature Comparée*, I, 1921, pp. 362 *ss.*

[10] Hugo von Hofmannsthal, *Die Berührung der Sphären*, Berlín, 1931, p. 282.

§ 2. Dante y la latinidad

¿Qué fué lo que hizo posible la *Divina comedia?* El lector atento sólo al placer estético no tendrá que preocuparse con esta pregunta, pero el historiador de la literatura no puede esquivarla; aún no se le ha dado una respuesta satisfactoria, a pesar de lo inconmensurable e hinchado de los estudios dantescos, en los cuales tanto abunda la paja.[11] En su historia de la literatura italiana, obra de enfoque filosófico, Francesco de Sanctis sostuvo la tesis de que

> la *Comedia* expresa el concepto de la vida de todos, el patrimonio ideológico de todos, y encarna la misma idea de la cual surgieron todas las formas literarias anteriores, tanto los juegos como las visiones, los tratados como los "cofrecillos de joyas", "jardines", sonetos y canciones.

Según esto, el poema de Dante sería la síntesis de la literatura italiana anterior a él. La teoría es tan insatisfactoria desde el punto de vista filosófico como desde el punto de vista histórico, y por lo tanto no contribuye con nada a la comprensión de Dante. Por su parte, Adolf Gaspary quiso explicar la *Comedia* diciendo que

> Dante reunió en sí las dos corrientes que hasta entonces habían estado aisladas en la literatura italiana: la popular, en las poesías religiosas, y la literaria, en la lírica de altos vuelos.[12]

A este admirable investigador corresponde el mérito de haber reconocido la tarea por realizar. Su solución fué ingeniosa, pero difícil de sostener. No ha tenido sucesores, y sin embargo no la ha reemplazado hasta ahora, que yo sepa, ninguna solución más acertada. Predomina hoy la idea de que el estudio de la Antigüedad, y sobre todo de Virgilio, significó para Dante una depuración del gusto, un giro hacia el clasicismo.[13] Debemos rechazar semejante tesis. El curso de nuestro estudio nos ha llevado una y otra vez a ilustrar las formas y tradiciones de la

11 Véase la crítica que publiqué en *RF*, LX, 1947, pp. 237 *ss.*

12 Adolf Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, I, Estrasburgo, 1885, p. 305.

13 También Karl Vossler parece inclinarse a esta opinión: cf. *Die Göttliche Komödie*, 2ª ed., Zurich [1945], II, p. 598.

Edad Media latina con ejemplos de Dante. Se impone, pues, la siguiente conclusión: al lado de la lírica provenzal y de la lírica italiana, hay un tercer elemento fundamental que debemos tener en cuenta para explicar la génesis de la *Comedia;* este tercer elemento es la Edad Media latina.

La fecundación de las lenguas y literaturas vulgares por la latinidad es —ya lo hemos visto— rasgo esencial de la Romania; pero esta fecundación adopta formas diversas en Francia, Italia y España. En Italia, el proceso se vió favorecido por la mayor proximidad fonética y léxica respecto del latín. Tomemos los dos primeros versos de la *Comedia:*

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura...

Nostra vita es a la vez italiano y latín; *una selva oscura* está muy cerca de *una silva obscura.* El español *nuestra vida* y *bosque oscuro,* el antiguo francés *nostre vie* y *forest oscure* difieren tanto por la fonética como por las palabras. Pero esa proximidad del italiano respecto del latín significa al mismo tiempo para el poeta italiano un arduo escollo: puede inducirlo a medir el *volgare* con el latín y adaptarlo en gran medida a él, sobre todo cuando ello conviene a la rima. Entre el *volgare* y el latín puede, pues, surgir un antagonismo que será tanto más sensible cuanto más penetrado de cultura latina esté el poeta y cuanto más atienda a los experimentos técnicos; y estas dos cosas concurren en Dante.[14]

Dante tomó de los poetas provenzales, de Arnaut Daniel sobre todo, el ideal estilístico de la técnica laboriosa y difícil; constantemente se le presentan, al crear, reflexiones de orden técnico.[15] Se esfuerza por hallar para el *Inferno* "rimas ásperas

[14] No hay hasta ahora ninguna "historia de la lengua italiana", ningún estudio sobre la lengua de Dante, ni tampoco un catálogo de sus latinismos. Daré como muestra algunos latinismos léxicos del *Paradiso,* de los cuales sólo unos pocos están en rima: *sempiterni* (I, 76); *repe* (II, 37); *cerne* (III, 75); *labi* (VI, 51); *atra* (VI, 78); *cive* (VIII, 116); *urge / turge* (X, 142 y 144); *pusillo* (XI, 111); *iube* (XII, 12); *numi* (XIII, 31); *turpa* (XV, 145); *iattura* (XVI, 96); *carmi* (XVII, 11); *opima* (XVIII, 33); *beatitudo* (XVIII, 112), etc. Cf. *RF,* LX, 1947, pp. 250 *ss.*

[15] Gianfranco Contini habla del *perpetuo sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia:* introducción a su ed. de las *Rime* de Dante, Turín, 1939 [2ª ed., 1946].

y roncas" (*Inferno*, XXXII, 1), lucha con lo *arduo* de su materia (*Paradiso*, XXX, 36) y aspira a la perfección (*ibid.*, 33)

come all'ultimo suo ciascuno artista.

Dante es técnico y artista del discurso. Eso es ya, por sí solo, un motivo que le obliga a enfrentarse una y otra vez a la teoría literaria de la Antigüedad y de la Edad Media. En ningún otro poeta de lengua romance, ni siquiera en Góngora, está tan cargada de problemas la relación entre la lengua vulgar y el latín. Este antagonismo se puede ver en toda su obra; se manifiesta en un frecuente titubear entre la lengua latina y la italiana, y también en una fuerte latinización del italiano. Esa misma pugna explica también ciertos manierismos técnicos —como el empleo de la perífrasis y de la *annominatio*— y varios rasgos de la tópica y la temática de la *Comedia*.

Dante estudió en París.[16] Fué un hombre que estuvo a la altura del saber latino de su época. Ya en las *Rime* [17] es posible encontrar latinismos estilísticos.[18] La primera *canzone petrosa (Io son venuto al punto della rota)* comienza con una determinación del tiempo mediante una perífrasis astronómica que sólo puede aplicarse al mes de diciembre de 1296; es la primera vez que Dante emplea esa perífrasis, recomendada por la retórica. Con ello queda desechada la antigua teoría (depuración del gusto por el estudio de la Antigüedad). Ya en 1295, Dante estaba bien familiarizado con la retórica y la poética latinas. Y esta latinización penetra todas las fases de su producción; pero su "latinismo" es medieval, no humanístico. Hemos visto en otro lugar cómo Dante, en su carta a Can Grande, emplea el esquema medieval del *accessus;* [19] esa carta pertenece al último período de su vida, lo mismo que sus dos églogas latinas y la *Questio de aqua et terra;* la fase final de su producción es latina.

¿Qué ocurre en sus comienzos? En un pasaje del *Convivio* (II, XII, 4) dice Dante que, al morir Beatrice, comenzó a leer a Boecio y a Cicerón, hasta donde se lo permitían su conocimiento

16 Es lo que afirma Giovanni Villani. Robert Davidsohn dice que este hecho ha sido "innecesariamente controvertido" (*Geschichte von Florenz*, IV, 3ª parte, Berlín, 1927, p. 140; alude en especial a P. Rajna y A. Farinelli).

17 Sigo la ya citada edición de G. Contini. Cf. *RF*, LX, 1947, pp. 245 *ss.*

18 Cf. *RF*, *loc. cit.*, p. 251.

19 Véase *supra*, p. 315, nota 17.

del latín y su talento. Gracias a ello, ya antes había comprendido muchas cosas "como en sueños", lo cual, dice, puede verse en la *Vita nuova*. Pero, como en todos los pasajes autobiográficos de Dante, también en éste deberemos ver una especie de estilización de su propia vida. Basta observar su contradicción interna —encubierta por una deliberada falta de claridad— y el objeto que se propone, o sea la identificación de la *donna gentile* (*Vita nuova*, caps. xxxv y sigs.) con la filosofía.

¿Qué nos dice la *Vita nuova* acerca de la cultura latina de Dante? Revela, ante todo, un conocimiento del *ars dictaminis*.[20] El capítulo xxv consiste en una disquisición marginal, sin relación con el resto de la obra; el autor lo justifica con razones poco convincentes. La única explicación de ese capítulo es el afán de Dante por probar su cultura retórica. El Amor aparece aquí como ser de carne y hueso; Dante observa que esto no corresponde a la realidad, pero que se siente con derecho de representarlo así, porque

> antiguamente no había entre nosotros poetas que cantaran el amor en lengua vulgar, antes bien los que lo cantaban eran ciertos poetas que escribían en lengua latina.

Dante llama a estos poetas *litterati poete;* añade que les estaba permitida "toda figura o coloración retórica",[21] y que por lo tanto ello era lícito también a quienes versificaban en romance. Es decir, ya en este primer esbozo de su poética para la lengua vulgar, Dante se ve forzado a servirse de la teoría y de la práctica latinas. Además, hace que los espíritus de la vida y el Amor hablen en latín. La definición que da el Amor de sí mismo es todo un alarde filosófico: "Soy como el centro de un círculo, con el cual guardan idéntica proporción todos los puntos de la circun-

[20] En el cap. xxviii (*Opere*, p. 38) y en el cap. xxxi, 3 (*ibid.*, p. 40) emplea Dante la palabra *proemio* en sentido técnico. En dos ocasiones alude al ideal estilístico de la brevedad (véase *infra*, Excurso XIII): en el cap. x, 1 (*Opere*, p. 11) y en el cap. xvii, 1 (*ibid.*, p. 20). También es patrimonio común del estilo medieval la explicación etimológica de los nombres propios (véase *infra*, Excurso XIV), que Gracián llamará "agudeza nominal". No tiene interés para nosotros el que Dante conociera los pasajes poéticos citados en el cap. xxv (*Opere*, p. 35) por el original o por florilegios.

[21] *Color* es el carácter general del discurso. Cicerón, *De oratore*, III, lii, 199. Quintiliano, VIII, iv, 28; IV, ii, 88, etc. Norden, *Die antike Kunstprosa*, p. 871, nota 2. En la Edad Media, el concepto cambió de sentido; se llamaron entonces *colores* las diversas formas del *ornatus uerborum;* así en los *Colores rhetorici* de Onulfo de Benevento.

ferencia" (cap. XII; *Opere*, p. 12), frase en que se adapta claramente la séptima "regla teológica" de Alain de Lille (*PL*, CCX, col. 627 A): "Dios es una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna." Esta fórmula especulativa estuvo muy divulgada en el siglo XIII, y Dante no necesitó tomarla directamente de Alain de Lille;[22] pero la cita demuestra que ya en su juventud tenía Dante intereses filosófico-teológicos. El hecho de que en la *Vita nuova* aplique esa fórmula teológica al Amor, mientras en otro pasaje (cap. XXV, 1; *Opere*, p. 34) vuelve a asegurar —también ingeniosamente— que el Amor no es sustancia sino mero accidente, se explica por las desigualdades de su obra juvenil. Ese conocimiento de fuentes latinas, patente en la *Vita nuova*, ¿lo habrá adquirido Dante realmente "como en sueños"?

En el tratado *De uulgari eloquentia*, Dante se propone fijar reglas para la poesía en lengua vulgar; sin embargo, lo hace en latín. No admite sino con grandes reservas el empleo poético del *volgare*, afirmando que éste sólo se presta para los temas de la salvación, del amor y de la virtud (II, II, 8), y sólo para la *canzone* (II, III, 11). Pero ni siquiera esas restricciones son sufi-

[22] Sobre el origen de esa definición, cf. F. Beck en *ZRPh*, XLVII, 1927, pp. 21 *ss.* y 473, Huizinga en *Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeeling Letterkunde*, Deel 74, Serie B, 1932, p. 100, y M. de Gandillac, "Sur la sphère infinie de Pascal", en la *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation* (Lille), 1943, pp. 32 *ss.* Dietrich Mahnke escribió todo un libro sobre el tema: *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt*, Halle, 1937 (véase en especial la p. 177), pero no conoce el pasaje de Dante ni el estudio de Huizinga. La definición de Alain de Lille se encuentra en Alejandro de Hales, en Vicente de Beauvais, en San Buenaventura, en Santo Tomás, en Jean de Meun. En Italia, según Salimbene (*MGH, Scriptores*, XXXII, p. 182, 23 *ss.*), se conocía un himno de Felipe de Grève que comenzaba con las palabras *Centrum capit circulus* (impreso en *Analecta hymnica*, XX, p. 88, núm. LXXXIX). Otro himno (*ibid.*, XXI, p. 12, estr. 11) empieza así:

Tu es circumferentia,
centrum, tui positio
loci negat obsequia.

¿Habrá que suponer que la idea es de origen oriental? En Hafiz (*apud* Georg Jacob, *Unio mystica. Hafisische Lieder in Nachbildungen*, Hannover, 1922, p. 21) encuentro estos versos:

En vano gira asiduamente el círculo
en torno a la unidad.
¿Llegarás a acercarte al punto medio,
la meta de tu afán?

Cf. también *supra*, p. 174, nota 30. H. Ostlender hace remontar a la definición del círculo por Euclides las palabras del Amor (*Mélanges J. de Ghellinck*, Gembloux, 1951, p. 893).

cientes; los poetas que se sujetan a ellas, dice más adelante (II, IV, 2-3),

> difieren de los grandes poetas, esto es, de los *regulares*, porque los grandes escribieron sus poemas en lengua regulada, y ellos, en cambio, al azar... De ahí que, cuanto más fielmente imitemos a aquéllos, tanto más atinadas serán nuestras poesías. Por eso, los que aspiramos a formular una teoría debemos emular sus doctrinas poéticas.

Dante, pues, repite en esta obra, con nuevas palabras, la distinción entre los *litterati poete* y los *poete volgari*, ya establecida en la *Vita nuova*, cap. XXV, 3.

Ahora bien, ¿quiénes son los *magni poetae*, los *regulares?* Son los latinos. Dante prefiere no decirlo expresamente, cosa muy explicable: se ha propuesto ensalzar la lengua vulgar, y ha escogido ejemplos de la poesía italiana y provenzal, de modo que parecería extraña la idea de que el *volgare* debe adaptarse a la perfección del latín y de que debe fomentarse la *imitatio* de los antiguos y la obediencia a las *doctrinae poetriae*. De estas poéticas, Dante sólo menciona la de Horacio; pero al emplear el plural tiene presentes otras, que son las poéticas latinas de los siglos XII y XIII. El empleo de la perífrasis y de la *annominatio* demuestra, como hemos visto, que Dante las conocía y se guiaba por ellas.

De acuerdo con los preceptos dictados por Dante, antes de poner manos a la obra debe el poeta "beber en el Helicón". Y Dante le hace las siguientes recomendaciones (II, IV, 9-10):

> Pero tener el debido cuidado y la conveniente capacidad de discernimiento, eso es lo difícil y laborioso, pues es algo que nunca podrá lograrse sin disciplina del espíritu, sin asiduidad en el arte y sin familiaridad con las ciencias. Y éstos son aquellos a quienes el Poeta, en el sexto libro de la *Eneida*, llama predilectos de Dios, elevados a los cielos en virtud de su ardiente fuerza, e hijos de los dioses, aunque es cierto que habla figuradamente. Quede, pues, confutada la necedad de aquellos que, insensibles al arte y al conocimiento, confiados tan sólo en sus propias luces, acometen los asuntos más elevados, que deben cantarse en la forma más sublime *(ad summa summe canenda prorumpunt)*; desistan de semejante presuntuosidad y, si son gansos por su naturaleza o por su desidia, no quieran imitar al águila que se remonta a los astros.[23]

[23] ¿Qué significa esta alusión a Virgilio? En la *Eneida*, VI, 126 *ss.*, la Sibila

Pero Dante exige aún más. Distingue (II, VI) cuatro tipos de "construcción" de la frase; el modo de construcción más valioso es "el culto y gracioso y a la vez sublime" *(sapidus et uenustus etiam et excelsus)*; es el empleado por los "estilistas ilustres" *(dictatores illustres)*. Dante cita ejemplos provenzales, franceses e italianos. Pero...

> tal vez lo más útil sea... leer a los poetas *regulares*, a Virgilio, al Ovidio de las *Metamorfosis*, a Estacio, a Lucano, así como a otros que se sirvieron de la más elevada prosa, como Tito Livio, Plinio, Frontino, Paulo Orosio y muchos otros.

He escogido sólo los pasajes de este tratado de poética en que Dante habla sobre la dependencia de la lengua y la poesía artísticas con respecto al latín. Es extraño observar cómo presenta al aprendiz en poesía una serie de dificultades cada vez mayores, de requisitos que se van haciendo más y más rigurosos, hasta rozar en lo inasequible. ¿Hace falta haber leído a Orosio [24] para componer una *canzone* de estilo elevado? El tratado de Dante ¿libera realmente al italiano vulgar, alentándolo a un despliegue total de sus posibilidades? ¿No es más acertado decir que le pone demasiados estorbos y ataduras? ¿Y por qué motivo? Lo que aquí tenemos es el antagonismo entre la Romania y Roma. Dante no logró resolver teóricamente la dualidad, y ésa debe ser una de las razones por las cuales no llegó a terminar la obra. Puede observarse cómo, en el curso de la exposición, el latín va pasando cada vez más a primer plano. Nada es más caracte-

---

advierte a Virgilio que es fácil descender al infierno, pero que hasta ese momento sólo los hijos de los dioses han logrado regresar:

> *...facilis descensus Auerno,*
> *noctes atque dies patet atri ianua Ditis;*
> *sed reuocare gradum superasque euadere ad auras,*
> *hoc opus, hic labor est. Pauci, quos aequus amauit*
> *Iuppiter aut ardens euexit ad aethera uirtus,*
> *dis geniti potuere.*

Aristide Marigo (en su comentario a la *Vita nuova)* considera esta interpretación alegórica como idea personal de Dante; pero lo cierto es que Dante la tomó del comentario a la *Eneida* de Bernardo Silvestre, en el cual encontramos lo siguiente: *noctes* y *dies* (v. 127) son la ignorancia y las ciencias; los *dis geniti* (v. 131) son: a) *filii Apollinis: sapientes*; b) *filii Calliopes: eloquentes*; c) *filii Iouis: rationabiles (Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Vergilii*, ed. G. Riedel, Greifswald, 1924, p. 57). Tal es el tosco material que Dante refundió en su entusiasta elogio de la poesía culta en lengua vulgar, inspirada en los modelos latinos.

[24] Orosio aparece en el cielo solar *(Paradiso*, X, 118-120).

rístico que el "tal vez" con que comienza nuestra última cita, ese "tal vez" rastreante, interrogante, en una frase que sobrepasa de tal manera la ya exigida obediencia a las poéticas latinas, rematando en Frontino, Orosio "y muchos otros". Cada una de las sucesivas restricciones que Dante impone a la poesía italiana semeja una vuelta de tuerca.

El *De uulgari eloquentia* es un conglomerado de muy diversos elementos: teoría general del lenguaje, estructura lingüística de la Romania, exigencia de un lenguaje artístico italiano, teoría técnica de la canción. Todo esto se ha visto siempre; pero no se ha prestado la debida atención a otro elemento fundamental para Dante: la sujeción de la poesía romance a un aprendizaje basado en la poesía y la prosa latinas y en la retórica y poética latinas, tanto antiguas como medievales. La obra es un magnífico testimonio de aquello que, para decirlo en una sola palabra, llamo el "latinismo" de Dante.

El *Convivio* está escrito en italiano, pero Dante se excusa por esa "mancha sustancial" (I, v, 1). El latín es superior al *volgare* en nobleza —pues es inalterable—, es superior en capacidad expresiva y en hermosura (I, v, 8-15); por eso, justamente, Dante no puede emplearlo en el comentario a sus canciones, pues equivaldría a convertir al señor en siervo. ¡Qué retorcida explicación! Pero el italiano del *Convivio* está lleno de reminiscencias de la retórica latina.[25]

[25] El comentario de G. Busnelli y G. Vandelli (edición del *Convivio*, Florencia, 1934) no nos dice nada acerca de esto. Sobre la frase: *canzoni sì d'amor come di virtù materiate* (I, I, 14) podemos observar que Mateo de Vendôme recomendaba la palabra *materiatus* por ser "elegante" (Faral, *Les arts poétiques*, p. 157, § 21). En cuanto al pasaje I, II, 3, cf. *ZRPh.* LXII, 1942, p. 465. En IV, XV, 11, leemos: *dico intelletto per la nobile parte dell'anima nostra, che con uno vocabolo "mente" si può chiamare.* La nota de Busnelli-Vandelli sobre este pasaje remite a la nota a III, II, 10, donde aparece una cita de Santo Tomás que no viene al caso y sólo sirve para desorientar; los editores debieron acudir más bien a San Isidoro, copiado en tantas enciclopedias y léxicos latinos medievales: *mens uocata quod emineat in anima... Quapropter non anima, sed quod excellit in anima mens uocatur* (*Etimologias*, XI, II, 12). En I, VIII, 5, Dante menciona la obra de Galeno sobre materia médica con las palabras *li Tegni di Galieno*; los comentaristas observan: *Tegni è materiale ed errata riduzione in lettere italiane del greco* τέχνη; pero *tegni* no es forma italiana, ni tampoco "errada", sino un vocablo del latín medieval; Juan de Garlandia (primera mitad del siglo XIII) designa una especie de prosa como *tegnigrapha: a "tegni" quod est 'ars' et "graphos" 'scriptum'* (*RF*, XIII, 1902, p. 886); en Inglaterra, *tegna* aparece ya en 1040, y *tegni* en 1345 (J. H. Baxter y C. Johnson, *Medieval Latin wordlist from British-Irish sources*, Londres, 1934). Dante refuta en otro pasaje del *Convivio* (IV, XVI, 6) a quienes derivan la palabra *nobile* de *nosco*, y dice que en realidad procede de *non uile*; es justamente lo que enseña San Isidoro, *Etimologias*,

También al comienzo de la *Comedia* confiesa Dante su devoción por esta retórica. Las primeras palabras que dirige a Virgilio son (*Inferno*, I, 79-80):

Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar si largo fiume?

¿Eres tú aquel Virgilio, aquella fuente
que expande de elocuencia un ancho río?

Y en seguida (85-87) le rinde su homenaje:

Tu se' lo mio maestro e'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Tú eres mi autor y mi maestro amado,
y yo aprendí de ti, de ti tan sólo,
el bello estilo que honra y prez me ha dado.

¿Qué dicen estos versos sobre el concepto que Dante tiene de Virgilio? *Fiume* ('río') es un latinismo estilístico que corresponde a la expresión latina *flumen orationis* y a otras análogas con que se pondera la elocuencia y la facundia de un autor.[26] Así, pues, Virgilio es para Dante —en el sentido en que esto se decía durante la tardía Antigüedad y la Edad Media— el maestro de la retórica; Beatriz se lo ha enviado para que le ayude con su "palabra ornada" (*Inferno*, II, 67-69):

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò ch'ha mestieri al suo compare
l'aiuta sì ch'i'ne sia consolata.

Ve, pues, a él; con tu palabra ornada
y con lo que hace falta a su socorro,
ayúdalo, y seré yo consolada.

X, 184: *nobilis, non uilis;* los comentaristas, en vez de mencionar esta fuente, remiten absurdamente a San Ambrosio, *De Noe et arca.* Y asi varios otros pasajes.

[26] Frases como *flumen orationis* o *flumen uerborum* son frecuentes en Cicerón y en Quintiliano. Petronio dice en el cap. v: *sic f'umine largo / plenus Pierio defundes pectore uerba.* Hans Bruhn, *Specimen vocabulorii rhetorici ad inferioris aetatis latinitatem pertinens* (tesis), Marburgo, 1911, p. 57, trae ejemplos de la tardía Antigüedad para *flumen* y palabras afines empleadas en el sentido de 'elocuencia'. El cardenal Jacopo Gaietani Stefaneschi, contemporáneo de Dante, alaba a Virgilio en su *Opus metricum* como *rhetoricae suauitatis profluus* (Franz Xaver Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, Paderborn, 1921, p. 5, 24 *ss.*; sobre esta publicación, cf. Friedrich Baethgen en *Beiträge zur Geschichte Coelestins V.*, Halle, 1934, p. 286, 3).

Hasta los bienaventurados del cielo admiran la retórica de Virgilio *(Paradiso*, II, 112-114):

Venni quaggiù del mio beato scanno,
fidandomi nel tuo parlare onesto
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno.

Desde mi excelso escaño aquí he venido
confiada en tu purísima elocuencia,
que te honra a ti y a cuantos la han oído.

Dante ha estudiado su arte retórica en Virgilio *(lo mio maestro)*; entre todos los *auctores* de las escuelas medievales, él es su preferido *(lo mio autore)*. Estos *auctores* son a la vez, como sabemos, "autoridades", sabios excelentes; así, Virgilio es para Dante, como para Macrobio *(Saturnales*, I, XVI, 12), un conocedor de todas las ciencias, un representante de la suma enciclopédica de los conocimientos humanos *(Inferno*, IV, 73; VII, 3; VIII, 7, etc.).

§ 3. La "Divina comedia" y los géneros literarios

En su poética *(De uulgari eloquentia*, II, IV, 5), Dante considera lo trágico, lo cómico y lo elegíaco como tres estilos entre los cuales ha de escoger el poeta. El estilo trágico es el "elevado", el cómico el "bajo", y el elegíaco el "estilo de los desdichados". La clasificación no es perfecta, porque Dante define lo trágico y lo cómico por la forma lingüística, y la elegía por el tema de la composición. La teoría de los géneros adopta una forma algo distinta en la carta a Can Grande (§§ 28 *ss.)*. La comedia y la tragedia son aquí dos géneros de la narración poética *(poetice narrationis)* que difieren en cuanto al tema *(in materia)* y en cuanto al estilo *(in modo loquendi)*; la tragedia tiene un principio "admirable y apacible" y un desenlace "fétido y horrible", según corresponde a su etimología [27] ('canto de macho cabrío')

[27] Dante encontró las derivaciones *tragedia* < τράγος y *comedia* < κώμη —esta última aparece también en San Isidoro *(Etimologías*, VIII, VII, 6)— en las *Deriuationes* de Uguccione de Pisa, citado en el *Convivio*, IV, VI, 5. Cf. Toynbee, *Dante studies and researches*, Londres, 1902, p. 103. Pero no hay que ver en Uguccione la única fuente de los conocimientos de Dante acerca de la literatura latina medieval; la palabra *polisemos*, por ejemplo *(Carta XIII*, 20), que según Toynbee proviene de Uguccione, se encuentra en Servio, en la explicación del primer verso de la *Eneida*; más tarde la emplea Lactancio Plácido a propósito de un pasaje de la *Tebaida* (I, 104); figura, además, en estos otros lugares: en *Poetae*, IV, p. 363 (glosa) y

y según se ve en las tragedias de Séneca. La comedia, en cambio, comienza "ásperamente" y tiene un final dichoso, como lo muestra la obra de Terencio. Dante menciona en seguida, sin explicarlos, otros géneros: el poema pastoril, la elegía, la sátira y la *sententia uotiua;* esta última proviene de una mala interpretación de un pasaje de Horacio.[28] Dante no es consecuente en su empleo de las designaciones de géneros; si llama a la *Eneida* "alta tragedia" (*Inferno*, XX, 113), esto sólo puede referirse al estilo, porque por la acción misma debería llamarse "comedia".[29] El antiguo sistema de los géneros poéticos se había dislocado en el milenio anterior a Dante hasta quedar desfigurado e incomprensible. Dante escogió el título de *Comedia* a falta de otro mejor; la forma ahora usual, *Divina comedia*, aparece por vez primera en la edición veneciana de 1555, y fué un feliz complemento. Dante mismo había designado su obra como *lo sacrato poema*, como *poema sacro* (*Paradiso*, XXIII, 62; XXV, 1). Quizá haya que considerar esta designación como el título que Dante habría elegido si no fuera porque juzgó más propio un término de la retórica escolar. La tardía Antigüedad había conferido ese título de honor ("poema sagrado") a la *Eneida* de Virgilio.[30]

La concepción de la *Comedia* descansa en un encuentro espiritual con Virgilio. En la literatura europea hay muy pocos fenómenos comparables a éste;[31] el redescubrimiento de Aristóteles en el siglo XIII fué obra de generaciones, y se realizó a la

---

p. 373 (glosa); en un glosario del siglo IX (*Bulletin of the John Rylands Library*, VII, p. 432); en Juan de Salisbury, *Policraticus*, I, p. 94, 10, etc. Era término escolar corriente. [Sobre los conceptos de *tragedia* y de *comedia* en la época medieval, véase además W. Cloëtta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, I: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle, 1890.]

28 Horacio (*Arte poética*, 75-76) dice que el metro elegiaco sirvió al principio para la lamentación, y más tarde —en el epigrama— para agradecer un favor pedido a los dioses (*uoti sententia compos*).

29 Las observaciones más sensatas sobre el título del poema de Dante son las de Pio Rajna en *Studi Danteschi*, IV, 1921, pp. 5-37. Acerca del empleo de *comicus, comedus, comedia*, cf. además Juan de Salisbury, *Policraticus*, I, pp. 405 *b* y 489 *d*. Un relato de ciento veintinueve estrofas sobre la vida y muerte de Santo Tomás de Cantórbery se presenta a sí mismo con el nombre de "comedia" (Edmond du Méril, *Poésies populaires latines du moyen âge*, París, 1847, II, pp. 70 *ss.*, estr. 8 y 115):

Sequor morem comici, scio uos hunc scire,
primum uae! et tristia, post Euax! et lyrae...
Morem sequor comici; malis finem pono,
flebile principium fine mutans bono.

30 Macrobio, *Saturnales*, I, XXIV, 13. Cf. Marcial, VII, LXIII, 5; VIII, LVI, 3.

31 El encuentro de Goethe con Hafiz, el de Hofmannsthal con Calderón.

tibia luz de la investigación conceptual. El descubrimiento de Virgilio por Dante es un arco voltaico que enlaza un alma grande con otra. La tradición del espíritu europeo no conoce ninguna situación de tan conmovedora sublimidad, ternura y fertilidad. Es el encuentro de los dos latinos más grandes. Históricamente, es el sello colocado sobre el pacto que la Edad Media latina procuró llevar a cabo entre la Antigüedad y el mundo moderno. Hace falta volver a percibir toda la grandeza de Virgilio —los alemanes la tenemos olvidada desde 1770— para poder apreciar plenamente a Dante.[32]

El Virgilio de Dante es un Virgilio medieval, no el Virgilio clásico de un Tasso o de un Milton. Es el pregonero de la Roma temporal y eterna, de la Roma cuyo nombre puede aplicarse simbólicamente al paraíso *(Purgatorio,* XXXII, 102); es, a la vez, el conocedor y el anunciador del más allá. El sexto libro de la *Eneida,* esa inspirada parte central del poema de Virgilio, es el augusto modelo de la *Comedia.* Eneas y San Pablo (Segunda epístola a los corintios, XII, 2) son los dos únicos mortales cuyo viaje a ultratumba Dante considera auténtico *(Inferno,* II, 13-33). Ambos son personajes importantes en la historia del mundo: el uno es el antepasado de Roma, el otro es el apóstol de los pueblos. Si Dante se une a ellos, es porque aspira a desempeñar una misión histórica análoga, lo cual sólo se explica por el hecho de que se sentía reformador y profeta.

Examinar las múltiples imitaciones de la *Eneida,* y sobre todo del libro sexto, anotar cómo se adoptan los personajes y lugares del mundo inferior clásico, estudiar la transposición de versos virgilianos en versos dantescos *(Eneida,* IV, 23 = *Purgatorio,* XXX, 48; *Eneida,* VI, 883 = *Purgatorio,* XXX, 21): nada de esto podremos hacer aquí. El investigador que se proponga esta tarea necesitará un tacto delicadísimo y a la vez una enorme suma de conocimientos; deberá estudiar qué elementos de la *Comedia* están tomados de la *Eneida* o se relacionan con ella, y de qué manera se transforman. ¿Cómo quedó redistribuída la visión virgiliana de ultratumba en los tres reinos dantescos? Rifeo, ya lo hemos visto,[33] tiene un lugar en el águila celeste (conmovedor homenaje

[32] Cf. Rudolf Alexander Schröder, *Die Aufsätze und Reden,* Berlín, 1939, I, pp. 79 *ss. (Marginalien eines Vergil-Lesers).*

[33] *Supra,* p. 96.

a Virgilio). El Elisio virgiliano no podía ciertamente caber en el purgatorio, y mucho menos en el paraíso; pero tampoco podía Dante sacrificarlo; así, con un gesto atrevido, lo transformó en el *nobile castello* del limbo. Virgilio había colocado en el Elisio a los poetas piadosos *(pii uates et Phoebo digna locuti)*, distinguiendo entre ellos a Orfeo y a Museo; esto indujo a Dante a crear la *bella scuola* de los poetas antiguos, y a aprovechar a Febo y al Parnaso (con sus dos cimas) en la invocación del *Paradiso*. Así, toda la *Comedia* nos está manifestando la presencia espiritual de la *Eneida*.

Virgilio no es, sin embargo, el único modelo antiguo del universo ultraterrestre de Dante. El marco estructural del *Paradiso* consiste en el ascenso por las nueve esferas celestiales, incluídas todas en la décima, el inespacial Empíreo. Este viaje por las esferas no aparece en Virgilio; pero ya antes de la era cristiana la idea había sido transmitida desde el Oriente, y había penetrado en la imagen religiosa del mundo durante la tardía Antigüedad;[34] es el motivo central de la más admirable de las obras de Cicerón, el *Somnium Scipionis*, conservado gracias a Macrobio y leído en la Edad Media con el comentario de éste. Escipión el joven se ve trasladado en sueños a la vía láctea, donde su padre y su abuelo lo instruyen en la filosofía y le predicen su destino *(De re publica*, VI, 16-17):

> Al contemplar todo desde allí, las demás cosas me parecían prodigiosas y admirables. Había estrellas que jamás hemos visto desde nuestro mundo, y de una magnitud como nunca podríamos sospechar... Las estrelladas esferas superaban, con mucho, el tamaño de la tierra; y la tierra misma me pareció tan pequeña, que casi tuve lástima de nuestro imperio, el cual no ocupa más que un punto en ella. Viendo cómo la contemplaba con tal atención, me dijo Africano: "¿Hasta cuándo seguirá tu espíritu clavado en el suelo? ¿No ves a qué templos has llegado? Son éstas las nueve ruedas, o más bien esferas, que componen el todo; una de ellas, la más externa, es la celeste; abarca a todas las demás y es en sí misma el más alto dios, que encierra y contiene a las otras esferas..."

El encuentro en las alturas celestes con un antepasado que predice a su descendiente el destino futuro inspiró a Dante el episo-

[34] Paul Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur*, Tubinga, 1912, pp. 170 *ss.*

dio de Cacciaguida.[35] También el viaje dantesco por las esferas estaba prefigurado en la obra de Cicerón; Marciano Capela y la épica filosófica del siglo XII con él relacionada (Bernardo Silvestre y Alain de Lille) habían convertido este tema en patrimonio común de la Edad Media.

A pesar del contrasentido en que incurre la investigación oficial de Dante al querer derivar su obra exclusivamente de fuentes románicas, o a lo sumo de la escasa[36] producción latina de la Edad Media italiana, y al pretender aplicar el principio de la autarquía nacional a una época caracterizada por la existencia de tres potencias universales —*Imperium*, *Sacerdotium* y *Studium*—, no cabe la menor duda de que Dante vivía dentro del mundo espiritual de la Edad Media latina europea. Aquí sólo podremos hacer unas cuantas observaciones al respecto.

Es prácticamente seguro que Dante conoció a Alain de Lille.[37] Hemos visto antes[38] cómo, en oposición consciente a la arcaizante epopeya latina de su tiempo, Alain formuló el programa de un nuevo género poético, cuyo tema sería el ascenso de la Razón hacia el reino de la realidad trascendente. Esta concepción sólo podía madurar en un hombre de espíritu extraordinario que, como Alain de Lille, fuese a la vez poeta, filósofo y pensador; sus contemporáneos y sucesores —Juan de Hanville, por ejemplo— no comprendieron esa concepción, y si la imitaron fué sólo exteriormente. Dante fué el primero y el único que la captó y que la transformó en nuevo contenido vital.

Dante no menciona a Alain de Lille, como no menciona tampoco el *Sueño de Escipión* ni las poéticas latinas medievales que le sirvieron de punto de apoyo. Oculta sus fuentes, tal como disimula su cultura y la historia de su mocedad; le parece necesario estilizar la imagen de su persona. La *Vita nuova* es una interpretación extraordinariamente novelada y conscientemente disfrazada de sí mismo;[39] contiene también una esquematización literaria, forjada por Dante, que hasta ahora se ha considerado

[35] En él se intercala una reminiscencia del episodio de Anquises (*Paradiso*, XV, 25).

[36] Me fundo, para hacer esta observación, en lo que dicen Francesco Novati y Angelo Monteverdi, *Le origini*, Milán, 1926, especialmente en la p. 646.

[37] Cf. ahora mi artículo "Dante und Alanus ab Insulis", en *RF*, LXII, 1950, pp. 28 *ss.*

[38] *Supra*, pp. 74 *ss.*

[39] Una *sistemazione leggendaria*, como dice Contini.

como un relato histórico, y que llega aun a la *Comedia*.[40] La oscuridad deliberada de Dante crea a veces una impresión esotérica (*Inferno*, IX, 61 *ss.*), o bien una impresión mística, sibilina o profética, que no pocas veces roza en la mistificación. Tendremos que aceptar este hecho como uno de los elementos de la personalidad de Dante; pero los investigadores no deben dejarse despistar por él.

El tema del *Anticlaudiano* de Alain de Lille es la creación de un nuevo hombre; el ascenso por las esferas hasta llegar al Empíreo no constituye más que una parte del plan total. Entre Alain y Dante hay, con todo, paralelos importantísimos. Cuando Phronesis (la sabiduría) encuentra en su viaje por el cielo a la Teología, debe dejar atrás a Ratio, la razón (*SP*, II, p. 354 = *PL*, CCX, col. 534 B); ha penetrado en una región en que resulta vana la ciencia de Tulio, de Virgilio, de Aristóteles, de Ptolomeo (*SP*, II, p. 358 = *PL*, CCX, col. 536 B). Del mismo modo tiene que quedarse atrás Virgilio cuando Beatrice se encarga de guiar a Dante. En el Empíreo, Alain de Lille alegoriza a la Trinidad con la imagen de una fuente, un arroyo y un río que son a la vez agua y luz (*SP*, II, p. 373 = *PL*, CCX, col. 544 C):

> *Cum sint distincti fons, riuus, flumen, in unum*
> *conueniunt, eademque trium substantia, simplex*
> *esse, sapor similis, color unus, splendor in illis*
> *unicus, et uultus horum conformis, et idem*
> *ad speciem fontis sol uincens lumine solem.*

> Son distintos la fuente, el arroyo, el río, pero una
> cosa los une: tienen la misma sustancia, una esencia
> simple, sabor igual, un color, un único brillo,
> e idéntico aspecto: son un mismo sol, a manera
> de fuente, que con sus resplandores al sol oscurece.[41]

A esto corresponde, en Dante, la luz en forma de río (*Paradiso*, XXX, 60):

[40] Véase *RF*, LX, 1947, p. 216.

[41] Fuente, río y mar simbolizan a la Trinidad en fray Francisco de Osuna y fray Bernardino de Laredo (cf. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, p. 61). Si recordamos aquí la mística franciscana a propósito de Alain de Lille es sólo para mostrar que se trata de un *modus dicendi* de la experiencia mística; por lo demás, no podemos estudiarlo en este lugar. La identidad de luz y río se encuentra en Mechthild von Magdeburg, que habla de *das fliessende Licht der Gottheit*. Véase H. Ostlender, "Dante und Hildegard von Bingen", en *Deutsches Dante-Jahrbuch*, XXVII, 1948, pp. 166 *ss.*

E vidi lume in forma di riviera.

que en seguida se transforma en el lago de luz y en la rosa celeste. Hay, pues, dos motivos centrales que son comunes a ambas obras.[42] Y no faltan otras coincidencias.[43]

Si nuestras observaciones son acertadas, la epopeya de Virgilio, que vincula la historia con lo trascendental, y la epopeya filosófico-teológica de la Edad Media latina creada por Alain de Lille confluyeron en la forma literaria creada por Dante en su *Comedia*. Esta misma no puede clasificarse dentro de ningún género determinado; quienes la llaman "epopeya" incurren en el mismo contrasentido de los que creen necesario agrupar la *Ilíada* y la *Forsyte Saga* bajo una misma rúbrica.

Hay otros géneros que contribuyeron con elementos formales a la creación de la *Divina comedia*. Ésta comienza con un extraviarse en un bosque, tema frecuente en el *roman* caballeresco francés y que figura también (como variante del motivo bucólico de los pastores recostados a la sombra de un árbol) en las *visiones* o "revelaciones" latinas de la Edad Media.[44] Estos poemas suelen emplear ciertos pasajes del Apocalipsis de San Juan, y en algunos casos el personaje que hace de guía en el viaje al otro mundo es un sabio de la Antigüedad, lo mismo que en la *Co-*

[42] En 1885, E. Bossard *(Alani ab Insulis Anticlaudianus*, Angers) intentó demostrar que Dante había conocido a Alain de Lille. F. Torraca le opuso en 1905 argumentos muy poco afortunados *(I precursori della "Divina commedia"*, en la serie *Lectura Dantis*, Florencia). Giulio Salvadori declaró fuera de toda duda la tesis de Bossard *(Sulla vita giovanile di Dante*, Roma, 1906, p. 16), y su posición fué compartida por F. Beck *(ZRPh*, XLI, 1921, p. 47; XLVII, 1927, p. 23). En 1926, Angelo Monteverdi (en Novati-Monteverdi, *Le origini, op. cit.*, p. 522) y en 1934 G. Busnelli y G. Vandelli (edición citada del *Convivio*, I, p. 188, nota sobre la comparación de los cielos con las ciencias en *Convivio*, II, XIII, 2) ponderaron en forma cautelosa la posibilidad.

[43] Dios está *incircunscriptus (SP*, II, p. 350 = *PL*, CCX, col. 531 c), tal como en el *Purgatorio*, XI, 2, y en el *Paradiso*, XIV, 30. Se llama *supremus Iupiter (SP*, II, p. 354 = *PL*, CCX, col. 533 D), tal como en Dante *sommo Giove*. Alain de Lille discute el problema de las manchas de la luna *(SP*, II, p. 341 = *PL*, CCX, col. 538 A) de la misma manera que Dante en el canto II del *Paradiso*. La doctrina de Alain sobre la felicidad de los bienaventurados *(SP*, II, p. 361 = *PL*, CCX, col. 538 A) corresponde a la doctrina de Dante.

[44] En la *Metamorphosis Goliae* el narrador se duerme, y la visión se le ofrece en sueños (T. Wright, *The Latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, 1841, pp. 21 *ss.)*:

Pinu sub florigera nuper pullulante
membra sompno foueram, paulo fessus ante.
Nemus quoddam uideor mihi subintrare...

media.[45] Son también comunes a diversos géneros medievales los temas cómicos de que Dante echa mano en el episodio de los diablos *(Inferno*, cantos XXI-XXIII).[46] El género que menos contribuyó —si acaso llegó a contribuir— es el de las visiones legendarias de ultratumba de tipo popular-eclesiástico, tan difundidas durante la Edad Media en latín y lengua vulgar. Dante está dentro de la tradición erudita de la Edad Media, y al comienzo del *Paradiso* (II, 1-6) aconseja a los ignorantes que abandonen la lectura; participa en el desprecio por los legos, tan general en la literatura latina medieval.[47]

§ 4. Las figuras ejemplares de la "Comedia"

Sabemos ya la importancia que tuvieron los personajes ejemplares *(exempla)* en la literatura de la Antigüedad tardía y de la Edad Media.[48] La presentación de los *exempla* bíblicos al lado de los de la Antigüedad pagana proviene del sistema de concordancias de San Jerónimo;[49] la égloga de Teodulo es la primera obra en que esa yuxtaposición se practica sistemáticamente,[50] y Baudri de Bourgueil el primer autor que la explica con método. Hay, pues, toda una tradición estilística que, como varias otras que hemos venido observando, no se ha percibido hasta ahora. Permítasenos por eso citar el pasaje de Baudri (ed. Abrahams, París, 1926, núm. 238):

105 *Ut sunt in ueterum libris exempla malorum,*
sic bona quae facias sunt in eis posita.

45 En la *Apocalypsis Goliae*, ed. Karl Strecker, Roma, 1928, Pitágoras es el guía (estr. 7: *dux ego preuius, et tu me sequere)*. Hay una introducción bucólica, con extravío en el bosque:

A tauro torrida lampade Cinthii
fundente iacula feruentis radii
umbrosas nemoris latebras adii,
explorans graciam lenis Fauonii.
Estiue medio diei tempore
frondosa recubans sub Iouis arbore
astantis uideo formam Pithagore:
Deus scit, nescio, utrum in corpore.

46 Véase *infra*, Excurso IV.

47 En un lugar los llama *moderni bruti (Carta XI*, 18). Véase *ZRPh*, LX, 1940, p. 2, nota 3, y cf. *infra*, Excurso XII, y *supra*, pp. 305-306.

48 Véase *supra*, pp. 94-96.

49 Véase *supra*, pp. 75-76.

50 [Cf. *supra*, p. 313.]

Laudatur propria pro uirginitate Diana,
portenti uictor Perseus exprimitur.
Alcidis uirtus per multos panditur actus.
Omnia, si nosti, talia mystica sunt...
117 *Quod si de libris nostris exempla requiris,*
ipsa tot inuenies quot uideas apices...
121 *Sed uolui Grecas ideo praetendere nugas,*
ut quaeuis mundi littera nos doceat,
ut totus mundus uelut unica lingua loquatur
et nos erudiat omnis et omnis homo.
Captiuos ideo gentiles aduebo nugas,
laetor captiuis uictor ego spoliis...
131 *Hostili praeda ditetur lingua latina,*
Grecus et Hebreus seruiat edomitus.
In nullis nobis desit doctrina legendi,
lectio sit nobis et liber omne quod est.

Abundan en los libros paganos los malos ejemplos,
mas también acciones buenas y edificantes.
Alaban esos libros a Diana por haber sido virgen,
dicen cómo triunfó Perseo sobre el monstruo,
y muestran la fuerza de Alcides en sus muchos trabajos.
Todo, si bien se ve, tiene un sentido oculto...
Si en los libros cristianos buscas tales ejemplos,
tantos encontrarás, cuantas letras contienen...
Pero he querido ocuparme en las fábulas griegas
para sacar fruto de todo libro humano,
para hacer que el mundo entero hable un solo lenguaje
y nos dé su lección cada uno de los hombres.
Traigo, pues, las fábulas de los paganos cautivos
y vengo, triunfante, cargando sus despojos...
Embellézcase nuestra presa con la lengua latina;
sirvan, ya sujetos, el griego y el hebreo.
No quede ni una página sin entregar su enseñanza;
séanos lección y libro cuanto existe.

Baudri de Bourgueil alude así a la interpretación alegórica del Deuteronomio, XXI, 12.[51]

Esta teoría del paralelismo de los *exempla* —que encontramos también en otros lugares—[52] debe haber sido familiar a Dante, puesto que la convirtió en armazón básica del *Purgatorio*. En doce de sus cantos aparecen series de figuras ejemplares, y los

[51] Cf. *supra*, pp. 67-68.

[52] Después de enumerar cierto número de ejemplos paganos, dice Walter Map (*De nugis curialium*, p. 155, 17 *ss.*): *gentilium noui supersticionem; sed omnis creatura Dei aliquod habet exemplar honesti...*

personajes antiguos están sistemáticamente yuxtapuestos a los cristianos. David y María figuran junto a Trajano (canto X); Lucifer, Nemrod, Saúl, Roboam, Senaquerib y Holofernes aparecen al lado de los Titanes, Níobe, Aracne, Erifile, Tamiris y los guerreros troyanos (canto XII), y María al lado de Orestes (canto XIII); se ve a Caín junto a Aglauro (canto XIV), a María y Pisístrato junto al protomártir San Esteban (canto XV), a Procne junto a Amán (canto XVII), a María junto a César (canto XVIII) y Fabricio (canto XX); Pigmalión, Midas, Polimnéstor y Craso están en compañía de Acán, Safira y Heliodoro *(ibid.)*; otras yuxtaposiciones son la de María con las antiguas romanas, Daniel y San Juan Bautista (canto XXII), la de los Centauros con los guerreros de Gedeón (canto XXIV), María con Diana (canto XXV), los habitantes de Sodoma con Pasífae (canto XXVI).

Dante perfeccionó aquí, con primoroso arte, un esquema estilístico de la tradición latina medieval. La forma en que se presentan los ejemplos varía mucho: los de los cantos X y XII son relieves tallados en mármol; los de los cantos XIII y XIV, voces de espíritus que pasan volando; los del canto XV se le muestran al poeta en una "visión extática" (versos 84-85), lo mismo que los del XV; los del XVIII y del XX aparecen en las lamentaciones de una turba de penitentes desconocidos y en el discurso de Hugo Capeto.[53] En el canto XXII, las voces que aluden a las figuras ejemplares salen del follaje de un árbol (versos 140 *ss.)*, como también en el XXIV (versos 121 *ss.)*; los ejemplos del canto XXV están intercalados en un himno (versos 121 *ss.)*; los del XXVI son mencionados por un doble coro de sombras (versos 40 *ss.)*. Tenemos, pues, seis refinadas variaciones del esquema; su empleo sistemático contribuye no poco a dar a ciertos pasajes de la *Comedia* un carácter fuertemente manierista. Yuxtaposiciones como la de Caín y Aglauro, o la de María, Pisístrato y San Esteban, deben parecer extrañas al gusto clasicista, cuando no francamente chocantes.

[53] Dante tomó esta idea de Virgilio. Entre los atormentados del Tártaro está Flegias, de quien dice el poeta *(Eneida,* VI, 619-620):

Admonet et magna testatur uoce per umbras:
"Discite iustitiam moniti et non temnere diuos".

El empleo de figuras ejemplares no se limita al *Purgatorio*. Ya hemos visto [54] cómo Dante cita a Amiclas, personaje popularísimo en la poesía escolar latina del siglo XII, como ejemplo de virtuosa pobreza. En su alabanza de San Francisco *(Paradiso*, XI, 58 *ss.)*, Santo Tomás dice que la Pobreza *(donna Povertà)* fué primero esposa de Cristo; que el hecho de que César la encontrara encarnada en Amiclas no produjo ningún fruto, y que sólo San Francisco volvió a desposarse con ella. También estos nombres forman un extraño conjunto, que Santo Tomás mismo seguramente no habría aprobado. Pero aún encontraremos otros casos semejantes.

En un sentido más lato, podemos contar también entre los *exempla* a Trajano, con su rasgo de humildad frente a una viuda *(Purgatorio*, X, 73 *ss.)*, a María, la mujer hebrea que cuando Tito sitió a Jerusalén "mordisqueó" a su hijo, y que aparece por eso en el círculo de los golosos [55] *(Purgatorio*, XXIII, 30), y finalmente a la cortesana Tais *(Inferno*, XVIII, 133). No se ha aclarado aún el origen de la leyenda de Trajano; [56] la historia de la mujer hierosolimitana proviene de Flavio Josefo; la de Tais, de Terencio. Dante no conocía de Terencio más que el nombre, pero pudo encontrar la cita en el tratado *De amicitia* de Cicerón. ¿Habrá que suponer tres fuentes distintas para estos tres *exempla?* Me parece más satisfactorio, desde el punto de vista metódico, el poder derivarlos de una sola. Dante pudo encontrarlos todos en el *Policraticus* de Juan de Salisbury, uno de los autores más admirados y más leídos en el siglo XII.[57]

[54] *Supra*, pp. 95-96.

[55] La fuente dice que la pobre mujer, enloquecida por el hambre, se arrancó del pecho a la criatura, la estranguló, la asó y se la comió a medias. Dante la acusa —ilógicamente— de "glotonería".

[56] Debe haber surgido de la interpretación fantaseada de un antiguo relieve que representaba a una figura de mujer (quizá personificación de una provincia) rindiendo homenaje a un emperador. Cf. R. Eisler, "Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz", en el *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, nueva serie, III, 2ª parte, 1905, p. 79.

[57] La versión que da Juan de Salisbury *(Policraticus*, I, p. 317, 6 *ss.)* del diálogo entre Trajano y la viuda tiene grandes analogías con el texto de Dante. Hay en el *Policraticus* (I, p. 79, 23 *ss.)* un capítulo dedicado a María la hebrea. Sobre Tais, véase *ibid.*, I, p. 179, 22 *ss.* En el *Inferno*, XXXIII, 121 *ss.*, dice Dante que en el infierno suele haber almas cuyos cuerpos, poseídos por un demonio, andan todavía sobre la tierra; también esto pudo encontrarlo en el *Policraticus*, donde leemos (I, p. 190, 20 *ss.)*: *nam qui captiui uitiorum impulsu trahuntur ad penam...*, *abeuntes post concupiscentias suas, etsi corpore uideantur inhabitare superficiem terrae, uiui tamen absorti sunt et descendunt in infernum uiuentes.* No deben ser éstas las únicas

§ 5. Los personajes

Si recorremos la lista de las figuras ejemplares, encontraremos muchas que el lector moderno desconoce por completo: para saber quiénes son Aglauro, Tamiris o Polimnéstor hace falta haber leído a los autores antiguos con un ansia de conocimientos y con una veneración que hoy ya nadie tiene ni necesita tener. En un hombre culto de la Edad Media, ese afán y esa veneración eran cosa natural, porque todos los autores eran autoridades; la antigua tradición era un tesoro de nombres, de hechos, de sentencias, de doctrinas, que servían de guía para la comprensión del mundo y de la historia. Orosio y Rifeo eran para Dante puntos de referencia del concepto histórico-metafísico del mundo. Tampoco leemos ya con asiduidad la Biblia: a un Ezequías, a un Amán, a un Aquitofel,[58] ¿quién los conoce? Dante daba por supuesta la cultura literaria de sus lectores, y ésta es una de las razones de su dificultad. Las figuras ejemplares son, en realidad, una mínima parte de los nombres propios que aparecen en la *Comedia*. Nadie, que yo sepa, ha estudiado en su conjunto el número de personajes de esta obra; y sin embargo su presentación, agrupamiento y clasificación son el primer problema que se ofrece a quien quiera analizarla. Hay más de medio millar de personajes. Ninguna obra medieval se acerca, ni con mucho, a tal riqueza; y en la poesía antigua sólo pueden compararse con ella las *Metamorfosis* de Ovidio, cosa por lo demás muy explicable, pues las *Metamorfosis* son, entre otras cosas, un poema histórico que comienza con la cosmogonía y llega hasta la época de Augusto. El hilo conductor de esa disposición cronológica, de la cual se proclama inventor Ovidio (*Metamorfosis*, I, 3; *Tristes*, II, 559), es la transformación de personajes humanos en plantas, animales, piedras, ríos, etc.; el poema agrupa así cerca de doscientas cincuenta historias, en cada una de las cuales aparecen, como es natural, varias figuras; si las sumamos, resultará probablemente

---

analogías. Después de aparecido este libro publicó A. Pezard un instructivo estudio: "Du *Policraticus* à la *Divine Comédie*", en *Romania*, LXX, 1948-49, pp. 1-36 y 163-191. [Véase también P. Renucci, *Une source de Dante: le "Policraticus" de Jean de Salisbury* (tesis), París, 1951.]

58 Todavía en 1681, Dryden pudo poner este nombre en el título de una sátira popular (*Absalom and Achitophel*) y contar con la comprensión de quienes la leerían;

un número mayor aún que el de Dante. Las *Metamorfosis* tienen 12,086 versos, y los de la *Divina comedia* son 14,230.

La riqueza de personajes de la *Comedia* se explica por la innovación más vigorosa y más fértil que el genio de Dante incorporó a la herencia de la Antigüedad y de la Edad Media: la inclusión de la historia contemporánea. Dante cita a papas y emperadores [59] de su tiempo, a reyes y prelados, a hombres de estado, dictadores, capitanes, hombres y mujeres de la nobleza y de la burguesía, de los gremios y de la escuela. Un artesano desconocido como Belacqua tiene derecho a un lugar en el más allá, como lo tienen los ladrones, los asesinos, los santos. Artistas y poetas, filósofos y ermitaños, todas las castas y todos los estamentos aparecen representados en el poema. La *Divina comedia* es, a la vez, una *comédie humaine* para la cual nada humano es demasiado alto ni demasiado bajo. La obra de Dante se mueve íntegramente dentro de lo trascendental, y sin embargo en toda ella se percibe el aliento de la historia, la pasión del presente. La intemporalidad y la temporalidad no sólo se yuxtaponen y confrontan mutuamente, sino que también se superponen y se funden, a tal grado que no es ya posible separarlas. La explosiva irrupción de la historia vivida en el mundo cultural de la Edad Media latina, habituado a la épica, a la mitología, a la filosofía y a la retórica, completó los cimientos de donde surgiría la *Comedia;* fué la respuesta del espíritu de Dante a su destino, al destierro.

Para Dante, el destierro no fué más que una confirmación personal, pero definitiva, del trastorno del mundo. El *Imperium* y el *Sacerdotium* estaban expulsados fuera de su órbita; la Iglesia, degenerada; Italia, violada *(Purgatorio,* VI, 76-78):

Ahi, serva Italia, di dolore ostello,
nave sanza nocchier in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello!

¡Ay, sierva Italia, habitación de duelo,
barquilla sin piloto en gran borrasca,
señora de un burdel, no de tu suelo!

El mundo andaba fuera de quicio; a Dante estaba reservada la sobrehumana tarea de volver a encarrilarlo. En la *Monarchia,*

[59] Un antecedente aislado de esto es, por ejemplo, Walafrido Estrabón, quien condena al infierno a Carlomagno *(Poetae,* II, p. 318, 446 *ss.).*

Dante se había propuesto determinar la relación entre el Imperio y el Papado; en la *Comedia* desdobla todo el cosmos histórico, para reordenarlo en el cosmos astrofísico del universo y en el cosmos metafísico de lo trascendental. Entre la cosmología física y el terreno axiológico metafísico hay correspondencias rigurosas.

Robert Davidsohn, historiador de Florencia, escribe:

> De los setenta y nueve personajes que Dante relega al infierno, ya sea designándolos por su nombre, ya dándolos a conocer de alguna otra manera, treinta y dos son florentinos, once toscanos de otras ciudades... En el purgatorio sólo se ve a cuatro conciudadanos y a once personajes de su provincia; en el paraíso sólo hay dos florentinos.[60]

Es ésta una selección importante, pero muy sucinta, de los personajes que pueblan el mundo de Dante. Yo encuentro, en números redondos, ciento ochenta italianos y noventa extranjeros, o sea un total de más de doscientas cincuenta personalidades históricas, las cuales pertenecen en su mayoría al período que pudo ser abarcado por el recuerdo de Dante.[61] Otros doscientos cincuenta nombres provienen de la Antigüedad (incluyendo aquí figuras como Rifeo y todos los personajes de la mitología); el resto lo constituyen unas ochenta figuras bíblicas. Los especialistas en Dante harían bien en corroborar y estudiar con mayor detalle esta clasificación, demasiado sumaria todavía, de los personajes de Dante. Una vez realizada esa labor, podría procederse al análisis artístico-técnico de la obra y sería posible responder a las siguientes preguntas: ¿En qué forma manejó y estructuró Dante tan extenso conjunto de figuras? ¿Es posible distinguir en este sentido diversas fases estilísticas?

Aquí, como en el resto del libro, debemos conformarnos con indicar algunos puntos de vista. La personalidad de Dante está por encima de los siglos; sin embargo, el poeta quiso adaptarse al corporatismo de la Edad Media, aunque sólo hasta cierto límite, según veremos. La *bella scuola*[62] de los poetas antiguos

[60] Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 3ª parte, Berlín, 1927, p. 190.

[61] Obsérvese que ciento veinte años se consideraban como *unius hominis aetas* (cf. *supra*, pp. 357-358).

[62] La "escuela" como forma de vida era para la Edad Media algo más real, más positivo y preciso que para nosotros. Aristóteles es el supremo maestro de los filósofos *(il maestro di color che sanno)*. En la "Escuela de Atenas" de Rafael, Aristóteles tiene que compartir este puesto con Platón.

en el limbo, al comienzo de la obra, es una corporación consagrada; al final hay una corporación santa: ocho bienaventurados del Antiguo Testamento y siete del Nuevo *(Paradiso*, canto XXXII). Ambos grupos forman una "minoría dentro de la minoría". El canon de las figuras de santos del Antiguo Testamento (Adán, Moisés, Eva, Raquel, Sara, Rebeca, Judit, Rut y Ana) nos sorprende por la preponderancia de mujeres y la falta de profetas. El grupito de bienaventurados de la era cristiana es aún más asombroso: de los evangelistas sólo figura San Juan, de los apóstoles sólo San Pedro, de los Padres de la Iglesia sólo San Agustín, quien no tiene siquiera un verso para sí solo, y se nos presenta al lado de dos fundadores de órdenes monásticas: San Francisco y San Benito *(Paradiso*, XXXII, 35). Las únicas mujeres de la minoría cristiana son Lucía y Beatriz; ésta tiene su asiento al lado de Raquel (la Virgen María parece ocupar un trono en lugar aparte de los dos grupos). La inclusión de Lucía y Beatriz rompe la jerarquía de la tradición cristiana.

La distribución de los personajes en grupos recuerda las corporaciones sociales de la Edad Media únicamente en los casos en que las almas se ordenan de acuerdo con su valor y esencia naturales. Cuando este orden está alterado, como ocurre en el infierno, Dante tiene que recurrir a otro principio de estructuración y agrupación: la clasificación —aprendida en Aristóteles— de los pecados y de los pecadores, y ésta suele cruzarse con la enumeración de las figuras ejemplares que ilustran un vicio. Dante añade además un elemento de su propia cosecha: asigna a cada clase, cuando ello es posible, un número simbólico de pecadores; si el lector moderno no se da cuenta de esto último, es porque el simbolismo de los números le es ya extraño, si se exceptúan unos pocos restos rudimentarios.[63] Los comentadores de la *Comedia* analizan rara vez los principios estructurales de ese simbolismo —bastante quehacer tienen con las aclaraciones objetivas y con la apreciación "estética"—, cuando justamente un análisis de aquel tipo es el que nos permitiría penetrar en el espíritu artístico de Dante.

[63] Sobre el simbolismo de los números véase *infra*, Excurso XV. La piedad popular europea conoce a los "catorce santos auxiliadores". *Die sieben heiligen Planeten, die trösten uns in allen Nöten*, dice Hugo von Hofmannsthal en *Der Turm*.

En el primer círculo del infierno superior están los lujuriosos (*Inferno*, V, 40-42 y 46-49):

E come li stornei ne portan l'ali,
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali...
E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aere di sè lunga riga,
così vidi venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga...

Como estorninos que en un día helado
vuelan en anchas y compactas filas,
así corría aquel tropel malvado...
Y como grullas que en tendida hilera
surcan el aire y cantan su lamento,
tal vi venir a mí la plañidera
turba de sombras que arrastraba el viento...

Es, pues, una gran muchedumbre, un número inmenso de espíritus, a manera de una nutrida bandada de pájaros; pero Dante se fija en siete de ellos, y los nombra (*ibid.*, 52-74):

"La prima di color, di cui novelle
tu vuo' saper", mi disse quelli allotta,
"fu imperadrice di molte favelle.
A vizio di lussuria fu si rotta,
che libito fe' licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.
Ell'è Semiramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa;
tenne la terra che'l Soldan corregge.
L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe la fede al cener di Sicheo:
poi è Cleopatràs lussuriosa.
Elena vedi, per cui tanto reo
tempo si volse; e vedi 'l grande Achille,
che per amore al fine combatteo.
Vedi Paris, Tristano." E più di mille
ombre mostrommi, e nominommi, a dito
ch'amor di nostra vita dipartille.
Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
nomar le donne antiche e'cavalieri,
pietà mi giunse, e fui quasi smarrito.
I' cominciai: "Poeta, volentieri
parlerei a quei due, che 'nsieme vanno..."

"Ya que esas cosas quieres que te cuente,
la primera que ves —dijo mi guía—
fué emperatriz de innumerable gente;
tan lasciva, que en leyes convertía
sus torpes apetitos, pues la afrenta
de su lujuria simular quería;
es la reina Semíramis: se cuenta
que gobernó tras Nino y fué su esposa,
donde hoy el trono del Sultán se asienta.
La otra que ves se suicidó amorosa,
la fe de su Siqueo corrompiendo.
Viene después Cleopatra lujuriosa.
Allí está Helena, causa del horrendo
cerco de Troya. Mira al gran Aquiles,
que murió por amores combatiendo.
Ve a Paris y a Tristán..." Y muchos miles
de sombras me mostró mi guía amado,
muertas de amor en las prisiones viles.
Después que mi maestro hubo nombrado
a los antiguos hombres y mujeres,
afligido quedé y acongojado.
Y le dije: "Poeta, si tú quieres,
hablaré a esos dos que avanzan juntos..."

No queda claro el paso de la inmensa muchedumbre a las siete almas de las cuales Dante "quiere saber noticias". Es comprensible, en cambio, aunque sorprendente para el lector moderno, la selección de esas siete. Primero está Semíramis, porque el reino de los asirios corresponde a un período anterior a la guerra troyana (San Isidoro, *Etimologías*, V, XXXIX, 7), y porque Paulo Orosio, cuyo relato sigue Dante al pie de la letra, había divulgado la historia de sus deshonestidades; Dido no podía faltar, por ser heroína virgiliana; Cleopatra aparece en virtud de su relación con César; Helena, Aquiles y Paris gracias a Homero, según su refundición medieval.[64] Y Dante no tiene empacho en colocar a Tristán entre las figuras ejemplares de la Antigüedad, porque para él, como para toda la Edad Media, los héroes antiguos eran "caballeros". Los siete personajes nombrados pueden, pues, agruparse bajo la rúbrica *le donne antiche e i cavalieri;* son los representantes y los dechados de la lujuria. Aunque Virgilio (versos 67-68) señala y llama por su nombre a muchísimas figuras de la turba de lascivos, Dante sólo hace resaltar una bien medi-

[64] La *Ilias latina* (versos 71 *ss.*) es la fuente del concepto medieval de Aquiles.

tada[65] selección de siete. Se dirige después a dos personajes que entre aquella muchedumbre avanzan juntos, y así, con Paolo y Francesca, se completa la simbólica cifra de nueve. Los investigadores modernos sólo concentran su atención en Paolo y Francesca, siendo así que para comprender plenamente a estos dos amantes hace falta verlos dentro del conjunto de figuras ejemplares; el contraste consiste en que ellos son personajes modernos; su aparición ilustra, mejor que muchas otras escenas de la *Comedia*, lo que he llamado la explosiva irrupción de la historia vivida en el mundo cultural de la Edad Media, habituado a la épica, a la mitología, a la filosofía y a la retórica.

Volvemos a encontrar el empleo de una cifra "perfecta" como principio de composición en el *Inferno*, XII, 107 *ss.*, donde Dante reúne un grupo de diez "violentos contra el prójimo": Alejandro, Dionisio tirano de Sicilia, Ezzelino da Romano, Obizzo d'Este, Guido de Monforte, Atila, Pirro, Sexto Pompeyo, Rinier da Corneto y Rinier Pazzo. Hay también un grupo de siete sodomitas: Brunetto Latino (XV, 30), Prisciano (XV, 109), Francesco, hijo de Acursio (XV, 110), el obispo de Vicenza Andrea de' Mozzi (XV, 112), Guido Guerra (XVI, 38), Tegghiaio Aldobrandi (XVI, 41) y Jacopo Rusticucci (XVI, 44). No hace falta recorrer de esta manera todos los círculos del infierno.

En el *Purgatorio*, el principio de composición dominante es, como hemos visto, el paralelismo de las figuras ejemplares. En el *Paradiso* predomina de nuevo el principio corporativo, ligado a la composición numérica. En el cielo solar tenemos dos grupos de doce personajes, concebidos comúnmente como representantes de la sabiduría. El primer grupo (*Paradiso*, canto X) está formado por Alberto Magno, Tomás de Aquino, Graciano, Pedro Lombardo, Salomón, Dionisio Areopagita, Orosio, Boecio, San Isidoro, San Beda, Ricardo de San Víctor y Sigerio de Brabante. Este último es considerado como hereje por el tomismo, lo cual crea un problema que ha preocupado a muchos.

En el canto XII del *Paradiso* vemos otro grupo de doce que gira concéntricamente en torno al precedente. Su cabeza, porta-

[65] El comentario de Vittorio Rossi no reconoce esto: *sono nomi vuoti d'ogni intimità, come suole accadere in queste enumerazioni, di cui Dante tolse la consuetudine dalla tradizione letteraria del tempo.* Las figuras ejemplares no pueden tener el atractivo de lo "íntimo".

voz y catalogador es San Buenaventura, el más grande pensador de los franciscanos, como Santo Tomás lo es de los dominicos; al lado de él aparecen las siguientes figuras: dos frailes, Illuminato y Agostino, que fueron compañeros de San Francisco; Hugo de San Víctor; Pedro Comestor († 1179), autor de una enciclopedia bíblico-histórica; Pedro Hispano († 1277), famoso por sus tratados de lógica; el profeta Natán; San Juan Crisóstomo, Padre de la Iglesia († 407); el filósofo San Anselmo de Cantórbery († 1109); el gramático Donato (siglo IV); el enciclopedista Rabano Mauro († 856), y por último Gioacchino da Celico († 1202), el anunciador del "evangelio eterno", abad del monasterio cisterciense de Fiore, en Calabria. Gioacchino da Celico presenta las mismas dificultades que Sigerio; su doctrina fué condenada por la Iglesia, y Santo Tomás y San Buenaventura la reprobaron explícitamente.[66]

La presencia de Sigerio y del abad Gioacchino en los grupos de doce bienaventurados presenta, pues, un problema; pero es preciso no aislarlo, como hacen tantos investigadores; también la presencia de Salomón era problemática. Y aún debemos ir más lejos. Esos dos grupos de doce personajes, tan gloriosamente presentados, ¿tienen algo en común, fuera del hecho de ser bienaventurados? San Juan Crisóstomo, Boecio, San Anselmo, los victorinos Hugo y Ricardo, Pedro Lombardo, Sigerio de Brabante, Pedro Hispano, San Buenaventura y Santo Tomás son filósofos y teólogos de alto rango, son pensadores independientes; el desconocido autor de esa serie de escritos de fines del siglo V que durante tanto tiempo corrieron con la firma de Dionisio Areopagita (personaje mencionado en los *Hechos de los Apóstoles*, XVII, 34) es una de las fuentes principales de la filosofía y de la mística medievales y se relaciona, por lo tanto, con las figuras mencionadas. Pero ¿qué significa aquí el gramático Donato? ¿Y los compiladores San Isidoro, Rabano Mauro, Pedro Comestor? ¿Y el historiador Orosio? ¿Y San Beda, erudito en todos los conocimientos? ¿Y el jurista Graciano? Estos nombres sólo tienen una cosa en común: son representantes de las artes (Donato,

[66] Véase Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, París, 1939, p. 261. El autor hace un ingenioso intento de descartar las dificultades de los dantistas diciendo que en el Santo Tomás y en el San Buenaventura de Dante no deben verse figuras "históricas", sino figuras "poéticas".

San Isidoro, Rabano Mauro, San Beda), de la historia (Orosio, Pedro Comestor) y de la jurisprudencia (Graciano). Los diez teólogos y filósofos representan la *sapientia*, y los siete eruditos la *scientia*. Dante pone la ciencia escolar a la altura de la metafísica y de la teología, y, para expresar su pensamiento de la manera más enérgica, hace bienaventurados a los sabios de la Antigüedad tardía (Donato, Orosio) y de la Edad Media; mejor dicho, hace que autoridades de tanto peso como Santo Tomás y San Buenaventura los incluyan entre los bienaventurados. Si alguien hubiera pedido a los dos santos que escogieran los veinticuatro nombres más ilustres, su elección habría sido seguramente muy distinta, en el supuesto de que hubiesen aceptado como teológicamente legítima una formación de *élites*. Pero hasta un conocedor moderno de la historia de la filosofía y de la Iglesia medievales escogería, sin duda alguna, otros nombres; protestaría, ante todo, por la exclusión de San Agustín,[67] y diría que bien hubiera podido Dante incluir a San Ambrosio y a San Gregorio Magno, puesto que alguna vez censuró a los cardenales por el olvido en que los tenían *(Carta XI*, 16). Pero ¿qué decir de la distinción conferida al profeta Natán, que no es de los "grandes" ni de los "pequeños"? Aquí debemos confesar nuestra ignorancia.[68] "Por lo común, Dante no escribe ningún nombre propio sin tener alguna razón para hacerlo", dice Gilson; [69] pero este investigador no tenía por qué ocuparse de Natán en su estudio sobre Dante y la filosofía. Desde el punto de vista literario, la presencia de Natán entre los doce bienaventurados no constituye una dificultad menor que la de Sigerio y la del abad Gioacchino, y quizá sea aún mayor, porque no se percibe ningún posible punto de apoyo para la explicación.

Hay un tercer grupo de bienaventurados reunidos en la cruz de los espíritus luminosos, en el cielo de Marte *(Paradiso*, XIV,

[67] Dante, como siempre se ha observado, pasa por alto sistemáticamente a San Agustín. La breve mención que hace de él al hablar de los habitantes de la Rosa celeste no logra reparar ese olvido. Sobre la doctrina imperial de Dante dice Gilson *(Dante et la philosophie*, p. 219, nota 2): *c'est une thèse que saint Augustin eût repoussée avec horreur...*

[68] Según la esotérica interpretación de Robert L. John *(Dante*, Viena, 1946), Dante se había afiliado a la orden de los templarios, y su mensaje es una *Tempelgnosis*. Salomón aparece entre los bienaventurados por haber construído el Templo, y la Biblia asocia a Natán con Salomón, etc.

[69] *Op. cit.*, p. 261.

97 *ss.)*. De entre ellos se desprende ante todo Cacciaguida, el bisabuelo de Dante *(Paradiso,* XV, 20), que luego seguirá ocupando la escena por bastante tiempo (hasta *Paradiso,* XVIII, 49). Cacciaguida enumera a otros varones que, como él, combatieron por la fe *(Paradiso,* XVIII, 37 *ss.):* Josué, Judas Macabeo, Carlomagno, Roldán, Guillermo de Orange, Rainoart, Godofredo de Bullón y Roberto Guiscardo; con Cacciaguida se completa la cifra de nueve.[70]

En el *Paradiso,* Dante vinculó los grupos de espíritus afines no sólo mediante los números simbólicos, sino también mediante figuras luminosas; después de los círculos concéntricos aparece la cruz, y después de ella el águila de los seis príncipes justos en el cielo de Júpiter (XX, 37 *ss.):* David, Trajano, Ezequías, Constantino, Guillermo II de Sicilia y Rifeo. Aquí no había una tradición fija; Dante podía integrar la santa corporación guiándose por su propio gusto.

Si examinamos los círculos de personajes del *Paradiso,* veremos que constituyen un canon personal. Dante quiso que en los dos grupos de doce viésemos personificadas la ciencia y la sabiduría de la tradición cristiana, en la cruz a los héroes de la lucha por la fe, y en el águila a los monarcas ejemplares. Pero esto no es todo.

§ 6. Mito y profecía

Ya hemos señalado[71] cómo Dante reivindica para su poesía una función científica, oponiéndose de este modo a la filosofía escolástica. Para llegar a esa conclusión nos bastó analizar un pasaje de la carta a Can Grande; el estudio de Gilson sobre la actitud de Dante frente a la filosofía confirma nuestra idea. La investigación de Gilson nos ha liberado definitivamente del error de creer tomista al autor de la *Comedia.*[72]

70 En la base de este número está el esquema de los *Neuf preux* (tres paganos, tres judíos, tres cristianos), que en España se llaman "los Nueve de la Fama" y en Inglaterra *the Nine Worthies:* cf. Caxton, prólogo a la *Morte d'Arthur (The prologues and epilogues of William Caxton,* Londres, 1928), y Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos,* V, II. Cf. A. L. Boysen, *Über den Begriff "preu" im Altfranzösischen* (tesis), Münster, 1941.

71 *Supra,* pp. 319-320.

72 E. Auerbach ha criticado esta frase *(RF,* LXII, 1950, p. 240). Me permito remitir a la aseveración de B. Nardi: *La maggior parte degli studiosi di Dante s'è preclusa la via a intenderne il pensiero, accettando la leggenda, coniata dai neotomisti,*

En el canon de los intelectuales bienaventurados del cielo del sol hemos visto un enfoque muy individual y autocrático de la tradición. El singular "aparato de la salvación" propio de la *Comedia* llega aún más lejos; los guías de Dante en el viaje al más allá son Virgilio y luego Beatriz, que a su vez es sustituída por San Bernardo. Gilson observa acertadamente: "La disposición general del poema requiere que la caridad se añada a la fe y la corone, tal como la fe se añade a la razón y la ilumina." [73] Así, pues, este erudito parece compartir la idea más generalmente aceptada, o sea el ver en Virgilio la personificación de la razón, en Beatriz la de la fe y en San Bernardo la del amor. Éstos son, para Gilson, hechos evidentísimos *(des faits massivement évidents)*.

El hecho más evidente es seguramente la función de Beatriz, en el supuesto de que Beatriz haya sido realmente una florentina muerta en 1290 a la edad de veinticinco años.

La mujer amada puede purificar el alma de un poeta y despertar en él la religiosidad; este proceso puede realizarse en mil niveles y con mil matices; lo vemos reflejado en la *Marienbader Elegie* de Goethe y en el final del *Fausto*. La transformación de la amada en ángel del paraíso se había convertido en tópico de la lírica italiana gracias a Guido Guinizelli († 1276). El hecho de constituir a la amada, ya enaltecida de este modo, en guía de una visión poética de ultratumba está todavía dentro de la fe y del pensamiento cristianos. Pero Dante va mucho más lejos: incorpora a Beatriz en la economía objetiva de la salvación; su función no se limita sólo a Dante, sino que afecta a todos los creyentes. Así, Dante introduce en la Revelación, por su propia cuenta, un elemento que viene a romper el sistema doctrinal de la Iglesia. Esto es herejía —o mito.

Los más reputados dantistas y los más eximios conocedores de la historia florentina admiten de manera unánime que la Beatriz de Dante fué hija del banquero Folco Portinari; sin embargo, los comentarios más antiguos [74] no saben nada de esto. En 1324, el secretario de estado de Bolonia, Graziuolo de' Bambaglioli, al

---

che faceva di lui un fedele interprete delle dottrine dell' Aquinate (en C. Antoni e R. Mattioli, *Cinquant' anni di vita intellettuale italiana*, Nápoles, 1950, I, p. 20).

[73] *Dante et la philosophie*, p. 238.

[74] Acerca de ellos, véase Natalino Sapegno, *Il Trecento*, Milán, 1934, pp. 115 *ss.*

comentar el verso 70 del segundo canto del *Inferno (I' son Beatrice che ti faccio andare)*, observa únicamente: *ipsa domina erat anima generose domine Beatrice condam domini...* ("esta señora era el alma de la noble señora Beatriz, hija del difunto señor..."), y en seguida hay una laguna; es decir que el comentarista no pudo averiguar nada acerca del padre de Beatriz. Jacopo della Lana (1328) no dice ni una palabra acerca de ella. El autor del *Ottimo commento* (hacia 1334) asegura que muchas veces preguntó a Dante quién era Beatriz, sin lograr ninguna información. Tampoco sabe nada el anónimo autor de las glosas (1337). El primero que identifica a la joven es Boccaccio, en su comentario de 1373-1374 (en octubre de 1373 lo habían llamado a Florencia para que explicara públicamente la *Comedia)*.[75] Así, la noticia aparece por vez primera más de ochenta años después de la hipotética muerte de Beatriz. Boccaccio afirma que debe el dato a una "persona digna de crédito", pariente cercana de Beatriz; según Zingarelli, esta persona debe ser la madrastra de Boccaccio, Margherita dei Mardoli, cuya madre, Monna Lippa († 1340), era hija de un primo de Folco Portinari y, por lo mismo, prima segunda de Beatriz. ¿Conoció Boccaccio a la anciana? Eso sólo puede haber ocurrido un año antes de su muerte; *se dice* que Boccaccio estuvo en su casa paterna en 1339; en esta ocasión —así lo cree Zingarelli—[76] *pudo* llegar a sus oídos la noticia. No deja de ser extraño que Boccaccio haya callado tan interesante dato biográfico durante no menos de treinta y cinco años. Ni es menos extraño que los mencionados comentadores no hayan podido averiguar nada. Es verdad que también Pietro di Dante trae el dato, pero sólo en la tercera versión de su comentario, que es contemporánea de la *Vita* de Boccaccio, de manera que su noticia puede proceder de ella.

75 La *Vita di Dante* de Boccaccio, biografía muy novelesca, debe ser resultado de esas conferencias (cf. N. Sapegno, *op. cit.*, p. 386), por lo menos en la versión que hoy conocemos.

76 Michele Barbi *(Problemi di critica dantesca,* Florencia, 1941, II, p. 419) habla de una "probabilidad". Pero tal probabilidad es más que dudosa, puesto que la cronología de la vida de Boccaccio entre 1330 y 1340 es muy discutida y depende de la manera como se descifre un dato astronómico que aparece en el *Filòcolo*. La mayor parte de los críticos dicen que Boccaccio sólo regresó a Florencia a principios o a fines de 1340 (N. Sapegno, *op. cit.*, p. 280). Lo mismo afirma Enrico Burich en su valioso trabajo "Boccaccio und Dante", en el *Deutsches Dante-Jahrbuch,* XXIII, 1941, p. 36.

Así, pues, la primera identificación de la Beatriz de Dante con la hija de Folco Portinari ocurre cincuenta años después de la muerte de Dante, y es desconocida para sus contemporáneos y también para los cuatro comentadores que escribieron entre 1324 y 1337. Estas circunstancias, más que sospechosas, nos autorizan a dudar de las noticias transmitidas por Boccaccio. Ante todo, si la madrastra de Boccaccio fué capaz, en 1339, de identificar a la Beatriz de Dante con la hija de Folco Portinari, debe haberlo dicho durante su larga vida a otras personas; la cosa tiene que haberse sabido en Florencia. Dante fué reconocido como gran poeta por sus contemporáneos mismos; la *Comedia* estaba muy divulgada, corrían de ella numerosas copias, y además resúmenes en verso, y ya en los dos primeros decenios después de la muerte de Dante comenzaron a multiplicarse los comentarios. Dante despertaba, pues, un interés general; y sin embargo, nadie podía decir nada acerca de Beatriz.

Hay una razón más para considerar sospechoso el testimonio de Boccaccio. Su comentario de Dante desencadenó una polémica; un desconocido lo censuró por haber entregado al profano vulgo los secretos de la poesía. Boccaccio se justificó en cuatro sonetos,[77] en el último de los cuales se jacta de haber despistado al desagradecido vulgo:

Io ò messo in galea senza biscotto
l'ingrato vulgo, et senza alcun piloto
lasciato l'ò in mar a lui non noto,
benchè sen creda esser maestro et dotto...

En nave sin galleta he despachado
al vulgo ingrato, y sin ningún piloto,
dejándolo en un mar para él ignoto,
aunque se cree maestro consumado...

¿Existen por ventura documentos que apoyen los datos aducidos por Boccaccio? Zingarelli [78] observa a este propósito que los documentos corroboran a Boccaccio hasta donde es posible; en ellos se encuentran muchas menciones de Folco Portinari. En su

[77] Núms. 122-125 de la ed. crítica de A. F. Massèra, Bolonia, 1914. Según D. Guerri, *Il Commento del Boccaccio a Dante*, Bari, 1926, p. 21, los sonetos no son auténticos. Contra este juicio protesta Branca en su ed. de las *Rime*, Bari, 1929, p. 374.

[78] Nicola Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, 2ª ed., Milán, 1931, p. 298.

testamento, escrito en 1288, el banquero nombra a seis hijas; entre ellas aparece una *madonna Bice*, esposa de Simone de' Bardi; eso es todo. No conocemos las fechas de nacimiento y muerte de Beatrice Portinari. Todo lo que nos dice sobre el particular la literatura dantesca proviene de la *Vita nuova*, esto es, de una mistificación consciente.

Si tratamos de captar el contenido ideológico de la *Vita nuova*, nos sentimos trasladados al interior de un laberinto. Todo el libro está escrito para probar una serie de tesis, la más importante de las cuales, por extraño que parezca, es la siguiente (§ 29):

> El número tres es la raíz de nueve, puesto que sin ayuda de ningún otro número produce por sí mismo el nueve, y en efecto, vemos manifiestamente que tres por tres son nueve. Por lo tanto, si el tres es por sí mismo creador del nueve, y si el propio creador de los milagros es tres, Padre, Hijo y Espíritu Santo, los cuales son trino y uno, esta doncella estuvo acompañada del número nueve para dar a entender que era un nueve, esto es, un milagro cuya raíz es sólo la milagrosa Trinidad. Quizá una persona perspicaz pueda ver aquí un motivo más sutil, pero éste es el que yo veo y el que me parece mejor.

¿Y cómo puede demostrarse que Beatriz es un nueve? Primera prueba (§ 6): Dante había escrito un poema que contenía el nombre de las sesenta mujeres más hermosas de Florencia —desgraciadamente no lo cita—,[79] y ahí "sucedió milagrosamente que el nombre de mi señora no sufría estar en ningún otro lugar que en el número nueve". La segunda prueba es más complicada; hay que acudir al calendario árabe y sirio y a la astrología (§ 29):

> Digo que su nobilísima alma partió, si nos atenemos a la costumbre de Arabia, en la primera hora del noveno día del mes; y si nos atenemos a la costumbre siríaca, falleció en el noveno mes del año, porque el primer mes es para ellos el primer Tisirín, que es para nosotros octubre. Y de acuerdo con nuestro uso, murió en el año de nuestra era (es decir, en el año del Señor) en el cual el número perfecto se había cumplido nueve veces en el siglo en que ella fué puesta en este mundo; y ella fué de los cristianos del siglo décimo tercero. Si amó tanto ese número, fué quizá por la siguiente razón: según Ptolomeo y según la verdad cristiana, son nueve los cielos móviles, y según la opinión astrológica común, los mencionados cielos obran aquí abajo de acuerdo con su mutua posición, y ella amaba ese número para dar a entender que

[79] Hay una alusión a él en el soneto *Guido i' vorrei*, verso 10. Pero según G. Contini, en su citada edición de las *Rime*, p. 42, este verso no se refiere a Beatriz.

en su generación estaban perfectamente concordes los nueve cielos móviles.

Así, Beatriz tiene que haber muerto en 1290, si fué en verdad un nueve. Los dantistas consideran esa fecha como algo históricamente irrefragable; pero la cosa es más bien hipotética. Lo único cierto es esto: el nueve es un "acertijo numérico soteriológico". Dante está aquí dentro de una tradición antigua y medieval sumamente difundida.[80] Al "9" de la *Vita nuova* debe darse una interpretación análoga a la del "515" de la *Divina comedia (Purgatorio*, XXXIII, 43). Los especialistas en estudios dantescos no parecen tenerlo en cuenta. Michele Barbi se excusa diciendo que ciertas cuestiones carecen de importancia en el estudio de aquello que "cuenta más" en la obra de Dante (a saber, "el milagro de la poesía y de la idealidad"),[81] y que por lo tanto es preferible no discutirlas. Hay muchos argumentos en favor de tal reserva; es defensa válida contra los aficionados que pretenden ser resolvedores de todos los acertijos, y además no es imprescindible descifrar esos jeroglíficos para poder apreciar y comprender la poesía de Dante. Con todo, es preciso reconocer que Dante esmaltó sus obras de alusiones esotéricas, y eso ya desde la *Vita nuova*.

La mística de números y letras queda en pie; está filológicamente garantizada, y lo está para la misma Beatriz, que era un nueve. Es imposible desentenderse de este hecho, y habría que ponerlo ante los ojos de aquellos que insisten en una Beatriz histórica, insuficientemente atestiguada; no lo tuvo en cuenta Robert Davidsohn, quien declara inaceptable "dudar no sólo de su existencia real, sino también del hecho de que fuera hija del banquero Folco Portinari". Davidsohn no logró convencer del todo a Barbi, quien en 1931 dijo que, aunque tendía a la identificación, no veía en el problema sino un asunto de mera curiosidad; para el estudio de Dante bastaba, según él, la seguridad de que Beatriz había sido una mujer de carne y hueso.[82] En la afirmación de la Beatriz histórica debemos distinguir, pues, dos tesis: identificación: *a)* con Beatriz Portinari; *b)* con una florentina desconocida. Los datos que nos han llegado me obligan a descartar la primera tesis.

80 Sobre la mística de los números (gematría), véase Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2ª ed., Leipzig, 1925, pp. 91 *ss.*; sobre los acertijos numéricos, *ibid.*, pp. 106 *ss.*

81 Michele Barbi, *Con Dante e i suoi interpreti*, Florencia, 1941, p. 52.

82 *Studi Danteschi*, XV, p. 116, nota.

Es indudable que algunas de las *Rime* están dedicadas a una Beatriz real; así el poema *Lo doloroso amor* (núm. 21 de la edición de Gianfranco Contini), en cuyo verso 14 aparece mencionada, y probablemente también la canción *E' m'incresce di me* (núm. 20); pero en esta última se atribuyen a Beatriz rasgos que no harmonizan con el estilo de leyenda que caracteriza a la *Vita nuova*, y por ello no la incluyó Dante en esa obra. La omisión del poema *E' m'incresce di me*, y por otra parte el testimonio de *Lo doloroso amor*, revelan dos hechos: Dante cortejó a una florentina, a la cual dió el nombre de Beatriz; en seguida la transformó y estilizó en el mito de la Dama Nueve. No sería ésta la única vez que Dante estilizó a una mujer "real" haciendo de ella un mito, símbolo o alegoría, pues, como es bien sabido, convirtió también a la *donna gentile* de la *Vita nuova* en la Filosofía del *Convivio;* además, en la *Comedia* aparecen varias figuras femeninas que evidentemente deben concebirse como alegorías: Lucía, Lía *(Purgatorio*, XXVII, 101), Matilde *(Purgatorio*, XXVIII, 37 *ss.)*.

Al comienzo de la *Comedia*, Virgilio se dirige a Beatriz llamándola "mujer de virtud" y única dignificadora del género humano: gracias a ella, el hombre supera todo cuanto forma el contenido del cielo "que tiene más pequeños sus círculos", esto es, el cielo lunar, el más cercano a la tierra *(Inferno*, II, 76-78):

> *O donna di virtù, sola per cui*
> *l'umana spezie eccede ogni contento*
> *di quel ciel c'ha minor li cerchi sui...!*

En otras palabras, si la humanidad se levanta por encima de todo lo terrestre, es sólo gracias a Beatriz. Sea cual fuere el sentido de estos versos, queda claro que Beatriz tiene para todos los hombres una dignidad metafísica; y sólo ella. Lucía se dirige a ella como "alabanza verdadera de Dios" *(Inferno*, II, 103). Ninguna de estas cosas hubiera podido decirse del alma de una florentina difunta. Beatriz ha sido enviada por Lucía, y ésta, a su vez, por una celestial *donna gentile* aún más elevada (en general se la identifica con la Virgen María, pero ello no se dice expresamente). ¿Por qué Lucía, la mártir siracusana? Algunos lo explican diciendo que Dante tenía fatigada la vista a causa del estudio *(Convivio*, III, IX, 15), y que "probablemente eso explica que tuviese una devo-

ción particular por Santa Lucía", abogada en las enfermedades de los ojos; es lo que afirma Vittorio Rossi, siguiendo la huella de otros investigadores. Pero Dante dice: *Lucia, nimica di ciascun crudele (Inferno*, II, 100), lo cual, evidentemente, no tiene relación alguna con las enfermedades de los ojos.

Es preciso, pues, interpretar a Lucía como "gracia iluminadora" —así lo hizo ya Francesco da Buti a fines del siglo XIV—, o bien como personificación de la esperanza, etc. Pero si Beatriz es algo distinto de una florentina eternizada y algo más que ella, si Lucía es algo más que una santa casi desconocida del breviario, si ambas intervienen en la acción por mandato de una desconocida suprema, las tres mujeres divinas deben interpretarse como miembros de un orden sobrenatural de salvación. Es lo que ha intentado hacer Luigi Pietrobono, diciendo que la liberación de la humanidad del poder de la loba exige cierta operación redentora en la cual deben intervenir las *tre donne benedette*, intervención análoga a la de las tres personas de la Trinidad en la "primera" redención. La explicación no es satisfactoria presentada de este modo, pero contiene una idea acertada: Beatriz sólo es comprensible si se la interpreta como función dentro de un sistema teológico. A este sistema pertenecen las tres bestias que estorban a Dante el camino y que siempre se han tomado por tres vicios capitales. Las bestias traen en pos de sí el *Veltro*, y éste el *Cinquecento cinque e dieci.*

Así, el sistema teológico se convierte en sistema profético. Ningún investigador, ni el más perspicaz, ha logrado descifrarlo. Pero ahí está, y no es posible negarlo. Fué el mensaje central de Dante. Tiene que ver con una profecía, cuya realización esperaba Dante para un futuro inmediato. Cuando Dante murió, a los cincuenta y seis años, su confianza en el cumplimiento de esa profecía permanecía seguramente inalterada. Si hubiese alcanzado la edad perfecta de ochenta y un años *(Convivio*, IV, XXIV, 6), quizá habría debido confesarse a sí mismo el derrumbe de su construcción histórica. Pero no hubiera podido retractarse de su obra. Su espíritu dominador se creía capaz de imponerse hasta sobre el futuro, un futuro que, en realidad, no iba más allá de la Italia del siglo XIV.

Aun en caso de que nos fuera posible interpretar su profecía, ésta no tendría ya sentido para nosotros. Lo que Dante encerró

bajo siete llaves, los dantistas no tienen necesidad de descifrarlo; pero sí deben tomar en serio el hecho de que Dante se creía investido de una misión apocalíptica, y esto hay que tenerlo muy en cuenta al comentar su obra. Por eso, preguntar quién es Beatriz no es ociosa curiosidad. El sistema de Dante queda constituído en los dos primeros cantos del *Inferno*, y en él se apoya toda la *Comedia*. Sólo dentro de ese sistema cabe juzgar a Beatriz. La Dama Nueve se ha convertido en una potencia cósmica, que emana de dos potencias cada vez más elevadas. Una jerarquía de potencias celestiales, que intervienen en el proceso histórico: semejante concepción está visiblemente emparentada con la de la gnosis, en cuanto estructura espiritual, en cuanto esquema de contemplación intelectual, aunque quizá no en cuanto al origen.[83] Estas estructuras pueden y deben ponerse de manifiesto. No sabemos por qué incluyó Dante a Santa Lucía; lo único que corresponde a la exégesis es confesar esta ignorancia, y decir que ni la explicación oftalmológica ni la interpretación alegórica son satisfactorias. El comentario de la *Comedia* deberá reconocer asimismo la importancia de los pasajes del final del *Purgatorio* y del *Paradiso*, que se oponen a una identificación de Beatriz con la hija del banquero Portinari. Beatriz es un mito creado por Dante.

La transmutación de experiencias en mitos, procedimiento básico empleado por Dante en las *Rime* y en la *Vita nuova*, es fenómeno originario de su personalidad, y se hace real en creaciones ejecutadas en una serie de experimentos separables. Las creaciones "prorrumpen" de Dante, *prorumpunt ad summa summe canenda*. Y ese prorrumpir, y ese desbordar, tiene a menudo algo de violento. La violencia se convierte asimismo en tema de las *canzoni petrose;* en la *Vita nuova* adopta el carácter de mistificación; en el tratado *De uulgari eloquentia* aprieta con movimientos de tuerca los requisitos impuestos al idioma y a la poética, hasta el límite de lo realizable; en la *Comedia* exige —y domina— la totalidad: todo el cosmos histórico, todo el cosmos astrofísico, todo el cosmos de la salvación. La intermediaria de este "metacosmos" es la beatificadora potencia femenina, *luce e gloria della gente umana (Purgatorio*, XXXIII, 115). Beatriz no

[83] Permítasenos recordar que el platonismo del siglo XII contiene ideas "emanatistas". La *Noys* de Bernardo Silvestre es emanación de Dios, y de ella emanan, a su vez, otras potencias.

es el recuperado amor de juventud; es salvación suprema en figura humana, emanación de Dios; sólo por eso puede aparecer sin blasfemia en un cortejo triunfal en el cual interviene el mismo Cristo.

§ 7. Dante y la Edad Media

Para tener una perspectiva histórica universal de la posición de Dante en la época de transición que conduce de la Edad Media al Renacimiento, basta ver ese medallón, como modelado en bronce, que se encuentra en unas pocas páginas de Alfred Weber.[84] Nuestro estudio debe mantenerse en el marco, más modesto, de la historia literaria.

El 20 de octubre de 1828 decía Goethe a Eckermann: "Dante nos parece grande, pero tenía tras sí una cultura de siglos." Carlyle escuchaba en Dante "la voz de diez siglos de silencio". Lo que percibieron Goethe y Carlyle, nosotros lo podemos determinar con precisión histórica: es el cosmos cultural de la Edad Media latina, y el de la Antigüedad concebida a la manera medieval.

El choque entre la idea imperial a la cual dió Dante forma filosófica —idea muy superior a todo gibelinismo— y el nuevo estado capitalista y racionalista de Florencia es la fuente de la pasión política de Dante. De este conflicto proviene su consciencia de una misión histórica, que él encarnó en una profecía oculta entre símbolos. Esa profecía tenía que referirse tanto a la Iglesia como al Estado; las dos potencias universales eran para Dante, como para toda la Edad Media, obra de Dios, pero estaban corrompidas y necesitaban una reforma. La Iglesia debía renunciar al poder y al ansia de poder; debía convertirse en Iglesia del espíritu. Las órdenes mendicantes del siglo XIII habían fracasado en su obra reformadora y habían degenerado. Tendría que venir alguien distinto, alguien más poderoso, el perro de caza *(Veltro)*,[85] y éste podría precipitar de nuevo a la loba en el infierno. Dante pone esta profecía, al comienzo del *Inferno* (I, 101), en boca de Virgilio, y hace que Beatriz la repita al final del

[84] Alfred Weber, *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburgo, 1943, pp. 26-27; véase también su *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, Leyden, 1935, p. 273 [trad. española de Luis Recaséns Siches, *Historia de la cultura*, 2ª ed., México, 1943, p. 307].

[85] No se sabe a punto fijo si el *Veltro* y el *DXV* son lo mismo.

Purgatorio (XXXIII, 37 *ss.*). La profecía teológico-política es un rasgo que aparece y reaparece en la literatura de los siglos XII y XIII;[86] pero en Dante se halla cimentada conceptualmente, e intensificada, elevada al *fortissimo*, gracias a lo vigoroso de su visión poética, a lo apasionado de su censura, a la construcción y trabazón sin falla de los cien cantos. Es fermento que el poeta arroja en la masa de tradiciones de la Edad Media occidental, y que penetra la reacia materia hasta en sus partículas más recónditas, integrándola en un reino de nuevas figuras. Es la proyección de la personalidad de Dante sobre "el libro y la escuela de los tiempos", como dijo Stefan George, sobre la totalidad de la tradición literaria.

El espíritu y el alma de Dante, su pensamiento arquitectónico y su corazón ardiente, la tensión de su voluntad, que exigió de él portentos increíbles y lo forzó a lo indecible: tales son las fuerzas que confirieron forma, mágicamente, a "diez siglos de silencio". Un solo hombre, un hombre único se enfrenta a todo un milenio de historia y lo transforma. El amor, el orden y la salvación son los núcleos de su visión interna, esferas luminosas que encierran en sí tensiones monumentales, salen disparadas para encontrarse, giran unas en torno de las otras y forman constelaciones; Dante tiene que desplegarlas en figuras, en coros, en cadenas de espíritus, en dogmas y augurios; tiene que ligar la plenitud de la visión interna con toda la extensión de la tierra, con todas las profundidades y alturas del mundo superior; tiene que echar mano del sistema de correspondencias más prodigioso. De cada uno de los puntos del vivir, intensificado por el mito y la profecía, salen hilos que llegan hasta cada uno de los puntos de lo materialmente dado, y quedan forjados y remachados en sustancia de dureza diamantina.

Se ha creado una construcción verbal y espiritual amplísima, múltiple e imperecedera como la fábrica misma del mundo. Su vehículo es el terceto, una forma métrica que reúne el principio del encadenamiento infinito al del rigor ineludible. La meta y el resultado de todo es la concordancia total y la mutua interpenetración del espíritu de Dante con el exterior cósmico, congruencia de alma y mundo.

[86] Zingarelli, *op. cit.*, pp. 864 *ss.*, aduce pruebas de ello.

El teatro del mundo de la Edad Media latina se representa por última vez en la *Comedia*, pero transpuesto a un idioma moderno, reflejado en un alma hermana de Miguel Ángel y de Shakespeare. Con esto queda trascendida la Edad Media, y también la división en épocas de una miope ciencia histórica cuyos períodos habrán desaparecido mucho antes de que Dante deje de ser admirado.

Los dantistas tienen ante sí una gran tarea: examinar metódicamente la relación de Dante con la Edad Media latina, que aquí hemos puesto en evidencia.[87]

[87] [Nos permitimos remitir al artículo de Herbert Frenzel, "Latinità di Dante. Riassunto delle teorie dantesche di E. R. Curtius", en *Convivium*, nuova serie, I, 1954, 16-30, inteligente resumen de muchas de las teorías expuestas en este capítulo XVII y en otros pasajes del presente libro, así como en varios artículos de Curtius aparecidos con anterioridad: "Zur Danteforschung", *RF*, LVI, 1942; "Theologische Poetik im italienischen Trecento", *ZRPh*, LX, 1940; "Dante und das lateinische Mittelalter", *RF*, LVII, 1943; y "Neue Dantestudien", *RF*, LX, 1947.]

XVIII

EPÍLOGO

1. *Ojeada retrospectiva*, p. 544.—2. *Los comienzos de las literaturas en lengua vulgar*, p. 549.—3. *Espíritu y forma*, p. 555.—4. *Continuidad*, p. 560.—5. *Imitación y creación*, p. 568.

§ 1. Ojeada retrospectiva

Tenemos tras nosotros una larga y penosa peregrinación; es hora de reposar. Volvamos la mirada hacia atrás y contemplemos las etapas de nuestra jornada. ¿De qué manera hemos procedido?

> Una investigación minuciosa —dice Novalis— no pasa de ser un estudio, y no se presta, en realidad, para ser impresa; al escribir para el público sólo deberíamos emplear un estilo libre y desenvuelto, sin servirnos de la demostración rigurosa, del trabajo sistemático, más que como de un simple apoyo. No hay que escribir con inseguridad, etc., con temores, etc., confusa e hinchadamente, sino con precisión, con claridad, con firmeza, con presupuestos apodícticos y tácitos. Sólo un hombre firme y decidido produce una impresión benéfica, decisiva y duradera.

Novalis sabe que esta exigencia no puede realizarse sino en un mundo ideal:

> Dichoso tiempo aquel en que ya no se lean sino composiciones hermosas, obras literarias que sean obras de arte. Todos los demás libros, no siendo sino medios para un fin, caen en el olvido en el momento en que dejan de serlo, y este momento no suele tardar mucho.

Un estudio científico no puede renunciar a la "demostración rigurosa"; de ahí que, en cuanto composición literaria, nunca sea algo perfecto (recuérdese el lema núm. 10 del presente libro). En las ciencias del espíritu, la demostración tiene que basarse en pruebas; en la filología, tiene que basarse en textos. ¡Nuevo dilema! Si el autor presenta demasiadas pruebas, su libro resulta ilegible; si presenta demasiado pocas, pierden fuerza sus argumen-

tos. O, como ha dicho Louis Havet, *on trouvera l'ouvrage un peu gros; j'estime qu'il gagnerait à être grossi encore. La certitude de la doctrine, en effet, dépend de la constance des phénomènes; sa justesse et sa précision, de leur variété.*[1] El dilema se reduce en la práctica a una cuestión de proporción, esto es, a una norma estética. He procurado, por lo tanto, citar en el texto los testimonios más indispensables para sustentar la argumentación; lo que pasaba de este límite ha quedado relegado a las notas de pie de página[2] y a los excursos.

El desarrollo de la exposición y la ordenación de los capítulos se han hecho de manera que se produzca un avance progresivo, un ascenso en espiral. Los primeros capítulos exponen hechos cuya significación queda aclarada más adelante. La presentación inicial de los autores que se leían en las escuelas medievales (pp. 79 *ss.)* prepara la comprensión del canon medieval (pp. 367 *ss.)*; la sección que trata de las sentencias y los *exempla* (pp. 91 *ss.)* es base necesaria de las disquisiciones sobre las figuras ejemplares en Bernardo Silvestre (pp. 162 *ss.)*, en Alain de Lille (pp. 174 *ss.)*, en Dante (pp. 519 *ss.)*, etc. La estructura del libro está determinada, no por una disposición lógica, sino por un engarce temático. La urdimbre de los diversos hilos, la variada recurrencia de los personajes y los motivos pretende reflejar el encadenamiento de las relaciones históricas.

Este encadenamiento surgió primero, en la penumbra, como una posibilidad intuída, pero difícil de comprobar. En el curso de años y décadas, los contornos se precisaron y el contenido fué adquiriendo una estructura. En ese momento ya era posible ilustrar de manera experimental la concatenación (capítulo XIII); ya era algo tangible, pero había que ponerla al alcance de la mano. También en las ciencias históricas hay evidencia: la evidencia de la visión. Lo que ésta nos revela no puede ya pasarse por alto. El fruto que hemos cosechado es una nueva visión del engarce interno de la literatura europea.

Las investigaciones de que surgió este libro nacieron de problemas individuales bien delimitados, que fuimos recogiendo al

[1] L. Havet, *Manuel de critique verbale*, París, 1911, § 2.

[2] Es verdaderamente deplorable la moderna costumbre de poner las notas al final del libro. En una reseña de Bonamy Dobrée encuentro estas palabras: *one is thankful to say that the notes, conveniently full, but never distended, are in the right place, that is at the bottom of the page* (*The Spectator*, 11 de enero de 1935).

azar de nuestras lecturas. Por ejemplo, el tópico "joven-anciano" (pp. 149 *ss.*) lo hallamos aplicado a San Benito en un pasaje de San Gregorio Magno;[3] era para llamar la atención, pero nadie se había fijado en él.[4] Se podía hacerlo retroceder hasta Silio Itálico y Plinio el Mozo, y prolongar su estudio hasta llegar a Góngora. ¿Se trataría de un caso único? ¿No podrían hallarse otros tópicos de vitalidad análoga? De aquí resultó la tarea de una tópica histórica (p. 126). Esta tarea, a su vez, nos condujo a la antigua retórica (capítulo IV); era necesario estudiarla, porque teníamos que contar con la posibilidad de que ayudara a aclarar otros aspectos de la literatura medieval. Hacía falta dejar en claro, asimismo, la relación entre la retórica y la poesía (capítulo VIII). ¿No sería posible probar, también aquí, una continuidad desde el Imperio hasta el siglo XVII? Para ninguna de estas preguntas había respuestas en las historias de la literatura, pues no se plantean siquiera tales cuestiones. Tampoco había trabajos preparatorios; tuvimos que emprenderlos por nuestra propia cuenta (recuérdese nuestro lema núm. 4). Muy pronto llegamos a la conclusión de que las doctrinas habituales sobre las literaturas de la Edad Media necesitaban una revisión que llegara hasta el fondo de las cosas. Existía una tradición latina, desatendida por la "filología moderna"; esta ciencia se había estancado; su cómoda autarquía era anticuada, y no bastaba para interpretar a Dante, a Gracián, a Diderot... Había fracasado igualmente la "ciencia literaria", lo mismo cuando pretendía aproximarse a la historia del arte que cuando quería ser historia del espíritu. La "historia del espíritu", que se había construído a la ligera, y que a partir de la primera Guerra Mundial había venido a ocupar el lugar de la filología, era síntoma de decadencia científica,[5] lo cual quedó lamentablemente en claro cuando nos aventuramos por uno de los campos favoritos de la germanística, el "código moral caballeresco" (Excurso XVIII).

Quizá no haya manera de detener esta decadencia. Desde el siglo XVI, la filología clásica ha venido pisando terreno seguro; presenta una profusión de astros de primera magnitud, y hasta las

[3] Véase *ZRPh*, LVIII, 1938, p. 143.

[4] En el homenaje a San Benito de la Archiabadía de Santa Otilia (1947, p. 149), la frase de San Gregorio *cor gerens senile* se califica de "poco expresiva".

[5] Cf. mi crítica de la *Literarästhetik des europäischen Mittelalters* de H. H. Glunz, en *ZRPh*, LVIII, 1938, pp. 1-50.

estrellas menores tienen su papel en alguna constelación. La depuración, la restauración y la interpretación de textos se han llevado en esta disciplina al máximo rigor. Sin una sólida preparación gramatical y extensas lecturas no se llega a nada. Los estudios germánicos, románicos y anglosajones, en cambio, carecen de una tradición antigua, lo cual los convierte a menudo en víctimas de las modas y equívocos del "espíritu del tiempo". La única manera de contrarrestar estas desventajas sería aprender los métodos de la filología clásica. Para esto, claro está, haría falta conocer el griego y el latín, exigencia que hoy ningún hombre se atrevería a hacer, ni a formular siquiera. Los fundadores de la filología moderna, es verdad, todavía aprendieron las lenguas antiguas; y ellos crearon una tradición de rigurosa investigación. Podrá ser inútil defender este legado de los grandes maestros, pero es un deber; para mí, va íntimamente ligado al nombre de Gustav Gröber, de quien fuí discípulo hace más de cuarenta años; uno de los lemas de este libro es de él.[6]

Entre las tareas del filólogo se cuenta la observación *(obseruatio* en el vocabulario metodológico de la filología clásica). Para desempeñarla bien, hace falta leer mucho (véase nuestro lema núm. 3) y aguzar la mirada a fin de captar los "hechos significativos" de que habla Bergson. Podremos encontrarnos con un fenómeno que parece significar poco o nada; pero si lo vemos reaparecer constantemente, es que tiene cierta función; entonces hay que precisarlo terminológicamente; así descubriremos quizá un "paraje ameno" (pp. 280 *ss.)* que revele todo un "paisaje ideal". Hay fenómenos que parecen totalmente aislados; es fácil caer en la tentación de desentendernos de ellos, pues lo contrario exigiría de nosotros un esfuerzo para buscar cosas análogas; tendríamos que releer quizá por quinta o sexta vez a los poetas latinos de la época carolingia. Aquí viene a propósito la frase de la Sibila *(Eneida,* VI, 129): *hoc opus, hic labor est.* Si no nos descorazonamos, encontraremos tal vez al cabo de varios años[7] el eslabón perdido, digamos un poema de Walafrido Estrabón (pp. 407 *s.)*.

Una vez que hemos aislado y dado nombre a un fenómeno literario, podemos ufanarnos de contar con un resultado. Hemos

[6] Cf. mi ensayo "Gustav Gröber und die romanische Philologie", en *ZRPh*, LXVII, 1951, pp. 257-288.

[7] Cf. *Modern Philology,* XXXVIII, 1941, p. 331.

penetrado, en este mismo punto, en la estructura concreta de la materia literaria; hemos llevado a cabo un análisis. Si encontramos varias docenas o centenares de resultados de este tipo, queda fijado un sistema de puntos; podemos ligarlos por medio de líneas, componiendo de ese modo ciertas figuras. Si contemplamos esas figuras y las asociamos unas con otras, llegaremos a un cuadro de conjunto que las integre a todas. En esto es en lo que pensaba Aby Warburg cuando decía que "Dios está en el detalle". Podremos decir, por nuestra parte, que el análisis conduce a la síntesis, o bien que la síntesis parte del análisis, y que sólo una síntesis creada de esta manera será legítima. Bergson define el análisis como *la capacité de pénétrer à l'intérieur d'un fait que l'on devine significatif*. La "penetración" es también un concepto fundamental del método histórico de Ranke. Pero ¿cuáles hechos son "significativos"? Eso hay que "adivinarlo", dice Bergson, el cual no aclara más el punto.

Sirvámonos de una metáfora. El zahorí encuentra con su varita adivinatoria las vetas de oro. Los "hechos significativos" son los filones en la roca. Yacen ocultos en el objeto y deben "adivinarse" —o, mejor aún, percibirse— con la varilla mágica del buscador, la cual consiste en una función espiritual, en una receptividad extraordinariamente diferenciada, que "reacciona" ante los hechos significativos. Si esta voluntad de percepción existe virtualmente, es posible darle realidad; es posible despertarla, ejercitarla, guiarla. No es, sin embargo, algo que pueda enseñarse o transmitirse.

De acuerdo con la materia, el análisis puede servirse de diferentes métodos. Si su objeto es la literatura, se llama filología; sólo ella puede penetrar en el interior de esa materia. No hay otro procedimiento para comprender la literatura. Las disputas de las últimas décadas sobre cuestiones de método y la batalla contra el llamado "positivismo" —batalla contra molinos de viento— quedan resueltas de este modo; lo único que demuestran es que hay un afán de hurtar el cuerpo a la filología, por razones que no hemos de discutir. Los filólogos, como los músicos, pueden clasificarse en buenos y malos; pero hasta de los malos podemos aprender, las más de las veces, alguna cosa útil.

El análisis de textos nos ha llevado a la conclusión de que la Edad Media debe ser vista en su continuidad con la Antigüedad,

y también con la edad moderna. Sólo así habremos logrado un *intelligible field of study*, como dice Toynbee; y éste ha sido, en nuestro caso, la literatura europea.

§ 2. Los comienzos de las literaturas en lengua vulgar

La literatura francesa comienza en el siglo XI con relatos religiosos en verso; la perla de estos relatos, la *Vie de Saint Alexis* (hacia 1050), es la bien meditada composición de un culto poeta artístico, que conocía todos los recursos retóricos y había leído su Virgilio.[8] Aparece luego, como nuevo género, la epopeya heroica nacional,[9] iniciada gloriosamente con la *Canción de Roldán* (hacia 1100). Hay en ella elementos estilísticos que muestran un conocimiento de Virgilio, de los comentarios virgilianos de la Antigüedad tardía y de la cultura clerical de la Edad Media.[10] A partir de 1150 se compone gran número de epopeyas sobre Guillaume. Por esa época surge un nuevo género, el *roman* cortesano en verso, que se vuelve a los temas antiguos —tomados de Virgilio, de Estacio, de Dares y Dictis— y a los temas célticos; su refinada técnica retórica y su sutil casuística amorosa están inspiradas en Ovidio. El *roman* cortesano revela la influencia del renacimiento latino del siglo XII en la poesía francesa. También la poesía alegórico-didáctica se inspira en la ciencia latina; una de las fuentes principales de la segunda parte del *Roman de la Rose* (hacia 1275) es el *Planctus Naturae* de Alain de Lille.

El rico despliegue de la poesía francesa en los siglos XI, XII y XIII está, pues, en estrecha relación con la poesía y la poética latinas que florecían en la Francia y en la Inglaterra francesa de esa época. La cultura y la poesía latinas van a la vanguardia, y siguiendo sus huellas, la cultura y la poesía francesas. Al francés se le soltó la lengua gracias al latín. Como Francia era la representante del *Studium*, y como las artes, con la gramática y la retórica a la cabeza, tenían su cuartel general en Francia, fué aquí donde brotó por vez primera la flor de la poesía en lengua vulgar.

A Edmond Faral corresponde el mérito de haber reconocido

8 Cf. *ZRPh*, LVI, 1936, pp. 113 *ss.*

9 Véanse más detalles sobre este particular en mi estudio "Über die altfranzösische Epik", *ZRPh*, LXIV, 1944, pp. 233-320.

10 La *Chanson de Guillaume*, fechada por Suchier en 1080, según su reciente editor Duncan McMillan "no puede fecharse antes del último tercio del siglo XII".

antes que nadie la influencia de la poética y retórica latinas medievales sobre la antigua poesía francesa.[11] La mayor parte de los poetas que escribían en lengua vulgar eran hombres de cultura; habían aprendido las artes y leído a los *auctores* en las escuelas catedralicias del siglo XII. Era tal el número de los que concurrían a esas escuelas, que no había suficientes puestos eclesiásticos para los clérigos que habían terminado la carrera. Hubo así una oferta excesiva de intelectuales, que fueron absorbidos, en su mayoría, por las cortes feudales de Francia e Inglaterra.[12] Los señores feudales, como dice Alfred Weber, habían sustituído desde hacía mucho la economía propia por un sistema de impuestos.

> Del caballero para arriba, hasta llegar al más alto príncipe feudal, la pirámide del feudalismo fué perdiendo su dimensión económica. La estructura feudal se transforma así en una estratificación de castas, que tienen ahora libertad para entregarse a intereses extraeconómicos, esto es, espirituales. Los caballeros, sobre todo, vienen a constituir una extensa capa, que en las épocas en que no anda enredada en guerras y querellas, tiene que buscar una actividad espiritual.[13]

La sociedad cortesana de Francia, como la Jonia de la época de Homero, busca esparcimiento. Las epopeyas heroicas y los *romans* caballerescos vienen a satisfacer esta necesidad.[14] Sus autores son clérigos sin empleo, que refieren a su público las historias de Troya, de Tebas y Roma, además de aprovechar las obras de Ovidio;[15] engalanan sus composiciones con todos los ornamentos de la retórica, que emplean también para temas modernos, como los célticos.

Estos poetas están en el secreto de la *translatio studii* de Atenas a Roma y de aquí a Francia. Al comienzo de su *Cligés, roman* escrito en la séptima década del siglo XII, escribe Chrétien de Troyes (versos 27 *ss.):*

11 Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, París, 1913.

12 Véase lo que dice Faral en la *Histoire de la littérature française illustrée* de Joseph Bédier y Paul Hazard, París, 1923, I, pp. 3-4 y 15-16.

13 Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, Leyden, 1935, p. 259. [Traducción española de L. Recaséns Siches, *Historia de la cultura*, 2ª ed., México, 1943, p. 290.]

14 Véase *infra*, Excurso X.

15 Así Chrétien de Troyes en sus perdidos poemas de juventud.

Par les livres que nos avons
les fez des anciiens savons
et del siecle qui fu jadis.
Ce nos ont nostre livre apris,
que Grece ot de chevalerie
le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
et de la clergie la some,
qui or est en France venue.
Deus doint qu'ele i soit retenue
et que li leus li abelisse
tant que ja mes de France n'isse.

Es decir: "Por los libros que tenemos conocemos los hechos de los hombres antiguos y de los tiempos remotos. Nuestros libros nos han enseñado que Grecia poseyó la primera fama de la caballería y de la clerecía; después, la caballería pasó a Roma, junto con la flor de la clerecía, la cual ahora ha venido a Francia. Quiera Dios que aquí permanezca, y que el lugar le guste tanto, que ya nunca salga de él." Gilson quiso ver en estos versos la expresión del "humanismo medieval";[16] pero no tuvo en cuenta los versos que vienen a continuación:

L'enor qui s'i est arestee,
Deus l'avoit as autres prestee:
car de Grejois ne de Romains
ne dit an mes ne plus ne mains;
d'aus est la parole remese
et estainte la vive brese.

"El honor que se estableció aquí [en Francia], Dios se lo había prestado a los otros, pues de griegos y de romanos ya no se dice ahora cosa alguna; la palabra de ellos se quedó atrás, y su brasa viva se extinguió." Esto es todo lo contrario de un testimonio humanista; en cambio, concuerda perfectamente con la época de transición de hacia 1170. Si los *moderni* latinos se enfrentaban entonces a los antiguos con gran conciencia de sí mismos, ¡con cuánta mayor razón podía hacerlo un poeta que manejaba la lengua vulgar! Hubo en la Francia del siglo XII un humanismo latino, que ya conocemos; pero atribuirlo a Chrétien de Troyes es enredar de nuevo la madeja.

16 Étienne Gilson, *Les idées et les lettres*, París, 1932, p. 184.

España apenas tuvo un papel en el renacimiento latino del siglo XII. La cultura islámica del Sur era muy superior a la cristiana del Norte. Sólo en el Noreste —en Navarra, y sobre todo en Cataluña— hay desde el siglo XI centros en que se cultiva la literatura latina, tal como irradia desde Francia. El más importante de estos centros es el monasterio de Santa María de Ripoll, cuna de la reforma cluniacense; florece aquí una escuela de poetas latinos, a la cual debemos canciones amorosas y también lamentaciones fúnebres panegíricas. Entre éstas hay un poema sobre el Cid, del que desgraciadamente sólo se conservan las primeras estrofas, de modo que no es posible saber si se escribió antes o después de su muerte; en todo caso, es el primer poema que se compuso sobre el Cid. El más antiguo relato en prosa acerca de este héroe es la *Historia Roderici* (de hacia 1110). El *Cantar de mio Cid* adopta, pues, un tema ya tratado en latín; se ajusta formalmente al modelo de la epopeya francesa y emplea clichés estilísticos que en Francia no aparecen sino entre 1150 y 1170; de ahí que no pueda haberse escrito antes de 1180.[17] Vemos, así, que la literatura española comienza más de un siglo después de la francesa. La razón es clara: en España faltaba el estímulo del florecimiento espiritual latino.

Apenas en el siglo XIII llega la cultura de los letrados al otro lado de los Pirineos. Los poetas de ese tiempo llaman a la rítmica y retórica latinas "mester de clerecía" (= 'técnica culta') o "nueva maestría", en contraposición al "mester de juglaría". Berceo se jacta de su saber libresco ("ál no escribimos si non lo que leemos"). Los temas son en su mayor parte de origen eclesiástico (Berceo) o antiguo (leyenda de Alejandro, novela de Apolonio). Hacia 1330, en su *Libro de buen amor*, Juan Ruiz importa a España, con gran desenfado, la erótica de Ovidio y de sus refundiciones medievales. A una libre versión del *Ars amandi* (que leyó en el original) añadió una adaptación de la popularísima comedia medieval *Pamphilus de amore*, la cual, a su vez, se remonta a una elegía de Ovidio (*Amores*, I, VIII) que pinta a una alcahueta en el elocuente desempeño de su oficio. El Arcipreste siguió los lan-

17 [Véase el artículo de E. R. Curtius, "Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft", en *Comparative Literature*, I, 1949, pp. 27-31, y la réplica de Ramón Menéndez Pidal, "Fórmulas épicas en el *Poema del Cid*. Cuestión metódica", en *Romance Philology*, VII, 1953-54, pp. 261-267.]

ces del *Pamphilus* casi al pie de la letra, sin más alteración que la de hacer españoles los nombres de lugar y de persona, para dar a su obra sabor local y colorido temporal. La alcahueta Trotaconventos se convirtió, gracias al Arcipreste de Hita, en figura típica de la literatura española; aparece con el nombre de Celestina en la *Comedia de Calisto y Melibea* (1499), y con el de Gerarda en la *Dorotea* de Lope de Vega (1632). Hay críticos que consideran el *Libro de buen amor*, la *Celestina* y el *Quijote* como las tres cumbres de las letras peninsulares.[18] Suele citarse el *Libro de buen amor* como uno de los principales testimonios del "realismo", que se pretende característico de la literatura española. Dámaso Alonso ha criticado tajantemente esta idea;[19] su nueva interpretación del espíritu de la poesía española se ve apoyada, en mi opinión, por las conexiones que aquí hemos estudiado.[20]

La poesía latina de la Edad Media penetró en España por etapas. Una oleada llegó hacia 1230, con Berceo; otra hacia 1330, con el Arcipreste de Hita; la tercera con Alfonso de la Torre. Todavía hacia 1440 pudo este último escribir una enciclopedia con

18 Julio Cejador y Frauca en su edición del *Libro de buen amor*.

19 En la revista *Cruz y Raya*, 15 de octubre de 1933. Ya en 1927 decía Ortega y Gasset que el concepto de la historia de Menéndez Pidal tenía dos puntos flacos: "uno es la creencia, perfectamente arbitraria, de que lo español en arte es el realismo. A esta creencia va aneja la convicción no menos arbitraria de que el realismo es la forma más elevada del arte. El otro supuesto, adoptado sin cautela suficiente, es la sobreestima de lo «popular»". *(Espíritu de la letra*, en sus *Obras*, ed. de Madrid, 1932, p. 966).

20 Ya en Eurípides aparece un patrón de lupanar (Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, III, 626). La alcahueta de Ovidio proviene del repertorio de la comedia griega, desde Menandro. Esta comedia "nueva" excluye la invectiva política, la mitología, la leyenda heroica; limita sus temas a la vida diaria burguesa; las intrigas dramáticas resultan de la erótica. El amor es para la antigua teoría de la literatura algo exclusivo del género cómico (cf. *infra*, Excurso IV, sobre todo p. 609). Los personajes de la comedia nueva son "caracteres", tipificados en el sentido de Teofrasto: ancianos avaros, parásitos, prostitutas, esclavos, patrones de lupanar, etc. A este mismo grupo de personajes pertenece la alcahueta: *Dum fallax seruus, durus pater, improba lena / uiuent et meretrix blanda, Menandros erit* (Ovidio, *Amores*, I, xv, 17). La encontramos en uno de los *Mimos* de Herondas. Ovidio trasplantó el motivo de la comedia a la elegía erótica. En el *Pamphilus de amore* vuelve a convertirse en comedia, o más bien en lo que los hombres del siglo XII llamaban "comedia": una farsa dialogada, en versos elegíacos. Los textos están reunidos en G. Cohen, *La "comédie" latine en France au douzième siècle*, 2 vols., París, 1931. Todavía para Dante (carta a Can Grande), la comedia es un género literario narrativo en estilo plebeyo *(remissus est modus et humilis, quia locutio uulgaris)*; en el *De uulgari eloquentia* (II, IV, 5) la designa como *stilus inferior*. Este desprecio se remonta a la antigua doctrina de los tres estilos. Donde se creería ver "realismo" hay, de hecho, una convención literaria, el estilo "bajo".

ropaje alegórico sobre las siete artes liberales, la *Visión delectable*, inspirada en Marciano Capela y en Alain de Lille.

Como los españoles incluyen a los autores ibéricos del Imperio dentro de su literatura nacional, el tardío comienzo de la poesía en lengua vulgar [21] no los desazona mayormente.[22] El *Poema de mio Cid* constituye la espléndida iniciación de la poesía romance en España. Italia no tiene nada que se pueda comparar con él; se puede decir que hasta 1200 carece de literatura en *volgare*.[23] Sólo hacia 1200 se inicia la poesía italiana. ¿Por qué tan tarde? Hace varias décadas que se viene discutiendo esta cuestión.[24] Puede responderse a ella con sorprendente facilidad; basta considerar a la Romania en su conjunto. En la Italia del siglo XII florecen la jurisprudencia, la medicina y el arte de escribir epístolas; pero el estudio de los *auctores* está en decadencia, lo mismo que la poesía y la poética latinas; no hay humanismo, ni tampoco filosofía. La lírica romance del siglo XIII es un trasplante de la poesía artística provenzal. Sólo Dante dará vuelta al timón y hará que su poesía vaya a nutrirse en el legado de la Edad Media latina. La pregunta de por qué comienza tan tarde la literatura italiana está mal formulada; lo que hay que preguntar es más bien por qué comienza tan pronto la literatura francesa. Creemos haber dado

[21] Recientemente se han descubierto unas cancioncillas en lengua mozárabe que aparecen como remate de ciertos poemas árabes y hebreos compuestos en la España de los siglos XI a XIII. Varios críticos han llegado a la conclusión de que la literatura española comienza aproximadamente un siglo antes de lo que hasta aquí se había creído. No se ha dicho aún la última palabra sobre la valoración histórica de este hallazgo. E. García Gómez ofrece un resumen de las investigaciones en su artículo "El apasionante cancionerillo mozárabe", *Clavileño*, mayo de 1950. [Lo anterior está tomado de la edición inglesa del presente libro; el profesor Curtius, en la segunda edición alemana, dice únicamente: "No se altera esto por el descubrimiento de las jarchyas, muy anteriores", y remite al citado artículo de García Gómez. Véanse, además, los siguientes estudios: Dámaso Alonso, "Cancioncillas *de amigo* mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)", *Revista de Filología Española*, XXXIII, 1949, pp. 297-349; R. Menéndez Pidal, "Cantos románicos andalusíes (continuadores de una lírica latina vulgar)", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, pp. 187-270, y el reciente librito de S. M. Stern, *Les chansons mozarabes*, Palermo, 1953, que reúne todas las *jarchyas* hasta ahora encontradas.]

[22] Es cierto que Menéndez Pidal ha querido deducir de las crónicas una épica perdida de los siglos X y XI, relacionada con la visigoda. Pero esta tesis es prácticamente insostenible. Como dice S. Griswold Morley, *the existence of epics in the vernacular before the 12th century must be regarded as purely conjectural* (Mérimée-Morley, *A history of Spanish literature*, Nueva York, 1930, p. 28, nota 3).

[23] *Non c'è in Italia prima del Duecento poesia di nessun genere*, dice Angelo Monteverdi (en Novati-Monteverdi, *Le origini*, Milán, 1926, p. 647).

[24] Véase el artículo de A. Monteverdi, "Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936)", en *Saggi... dedicati a Vittorio Rossi*, 1937, I, pp. 74-75.

ya la solución. Pero hay que ir más adelante y preguntar: ¿Por qué el renacimiento latino (1066-1230) sólo se dió en Francia y en la Inglaterra francesa? La respuesta es: porque la reforma de los estudios en tiempo de Carlomagno construyó cimientos que pudieron sobrevivir a las conmociones de los siglos IX y X.[25] La posición de guía espiritual que tuvo Alemania bajo los Otones no pudo mantenerse. Nadie ha llegado todavía a ver y exponer en su conjunto la historia de la cultura occidental desde Carlomagno hasta Dante.[26]

§ 3. Espíritu y forma

El elemento formal de la literatura ha ocupado un lugar preeminente en nuestro estudio. Ello se debe a que la retórica ha tenido ese lugar en la literatura. El discurso político y el discurso forense tuvieron que desempeñar en las antiguas ciudades-estados una función política de primer orden; pero el hecho de que, en la crisis de la guerra del Peloponeso, Atenas haya adoptado con entusiasmo las formas exornadas de Gorgias y de que, en su historia de esta misma guerra, Tucídides haya empleado la nueva prosa artística, es un fenómeno de orden estético, no político. El placer que causaba el sonido de la palabra a los griegos puede compararse con el que sienten los italianos por el aria y la coloratura. El discurso epidéictico podía referirse a las circunstancias de la

[25] Crisis imperial bajo Ludovico Pío; los normandos frente a París en 885-887; los sarracenos en el Sur; caída de los carolingios francos del Occidente, etc. Louis Halphen (*Les barbares, des grandes invasions aux conquêtes turques du xie siècle*, 3ª ed., París, 1936, p. 269) observa a propósito de los trastornos políticos del siglo IX: *il s'en est fallu de peu que la civilisation renaissante ne sombrât une seconde fois.* Hacia mediados del siglo X ocurre una renovación religiosa e intelectual (*ibid.*, p. 351).

[26] Carl Erdmann se había propuesto escribir una "historia de la cultura francoalemana del siglo XI, época que vió surgir de manera muy peculiar el predominio cultural de Francia, y que preparó el humanismo del siglo XII mucho más de lo que quieren reconocer los estudios que se han hecho sobre el tema" (carta del 23 de enero de 1938). La muerte de Carl Erdmann (*1898 en Dorpat, † marzo de 1945 en Agram) es una de las pérdidas más dolorosas que la guerra causó a los estudios científicos. Desde hacía años, Erdmann había predicho la guerra y sus resultados. Poco antes de su muerte escribía a su hermana: "Yo, por mi parte, he concluído y estoy ya, para lo que me queda de vida, más allá del temor y de la esperanza... Un auténtico humanista debe también ser capaz de encarar conscientemente el final de la vida y saber morir *en philosophe*. En último término, sólo nuestra actitud frente a la muerte demuestra si de veras creemos en nuestros ideales. Quiero, pues, partir sin odio, con plena alegría." Cf. ahora las palabras que a la memoria de Erdmann dedica F. Baethgen en la edición de la obra póstuma del gran investigador, *Forschungen zur politischen Ideenwelt des Frühmittelalters*, Berlín, 1951.

vida pública, pero sólo porque era un virtuosismo que se había independizado, y que era consciente de su independencia. Por eso pudo penetrar también, con todos sus artificios, en la poesía.

Entre los pueblos nórdicos, los galos llamaron la atención de los antiguos por su complacencia en el discurso estilizado. ¿Es esto algo común a todos los celtas? La encrespada y presuntuosa extravagancia de la latinidad irlandesa podría dar pie a tal suposición. Una vez romanizados los galos, el jugueteo de formas de la tardía Antigüedad romana pudo hallar terreno propicio en lo que es hoy el suelo de Francia. Ausonio era nativo de la región de Burdeos, y Sidonio Apolinar de Auvernia. Pero la reforma carolingia de los estudios, inspirada en el humanismo inglés del siglo VIII, hizo causa común con la Iglesia, la escuela y la gramática, y vió los juegos de forma con el mismo ceño malhumorado que más tarde demostraría la reforma cluniacense. Tampoco el carácter germánico es muy adepto a tales juegos. La gran paradoja de la Edad Media latina es que en los pueblos nórdicos los hombres de letras adoptaron la lengua del Sur, que les era extraña, y aprendieron a dominar sus formas y hasta sus rebuscamientos. ¡Qué alejamiento de lo que les era propio! Pero ¡qué gran ventaja desde el momento en que las lenguas vulgares llegaron a su mayoría de edad! El *Studium* llegó a Francia gracias a las circunstancias políticas y a la voluntad de un gran monarca; pero quizá su brillante desarrollo se debió al hecho de que el gusto de los galorromanos por el discurso artístico vino a unirse a la sólida disciplina aprendida del humanismo inglés. La escuela fué antes que nada escuela de idioma; pero, siguiendo su propia ley interna, debía atender asimismo a lo más difícil y distante de esa materia, como podemos ver ya en la generación que sigue a Alcuino.

Con los irlandeses de Escocia que emigraron a causa de la invasión danesa, llegó a Francia, en tiempos de Carlos el Calvo, una nueva sustancia de cultura antigua,[27] y al mismo tiempo lle-

[27] Sobre todo el conocimiento del griego, en el cual Juan Escoto Erígena se puso a la cabeza de sus contemporáneos. Cf. el capítulo "The study of Greek" en el libro de M. L. W. Laistner, *Thought and letters in Western Europe A. D. 500-900*, Nueva York, 1931, pp. 191 *ss.* Y habrá que añadir el estudio de Pierre Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore* (tesis), París, 1943 (que yo no he podido consultar). Heirico de Auxerre había aprendido griego con los monjes irlandeses de Laón. Discípulo suyo fué Hucbaldo de St. Amand; creo haber demostrado que este último conoció el Φαλάκρας ἐγκώμιον de Sinesio (*ZRPh*, LIX, 1939, pp. 156-157). El comentario de Juan Escoto a las *Nuptiae* de Marciano Capela

garon las nuevas afectaciones estilísticas. Entre el arte y el artificio rebuscado no hay una frontera precisa. Su relación genética no es nada sencilla. Suele verse en la afectación un producto tardío y un fenómeno de decadencia, de degeneración del arte; pero también puede ocurrir lo contrario, como lo demuestra una y otra vez la historia estilística de la Edad Media latina. La afectación verbal de la tardía Antigüedad se convirtió en estímulo técnico y provocó la emulación artística; hizo que se buscaran en el lenguaje todas las posibilidades y se descubrieran nuevos efectos.

Este hecho puede observarse en el largo proceso de evolución del poema latino rimado. Al principio existía la estrofa de los himnos ambrosianos, sin rima. Doscientos años más tarde, en los himnos de Venancio Fortunato, hay ya asonancias. Dos asonancias en *u* y dos en *ó* encontramos en esta estrofa:

Vexilla regis prodeunt,
fulget crucis mysterium,
quo carne carnis conditor
suspensus est patibulo.

Y en la estrofa siguiente los cuatro versos están ligados por la *a* final de la última sílaba:

Confixa clauis uiscera
tendens manus, uestigia
redemptionis gratia
hic immolata est hostia.

No se sigue todavía un paradigma fijo. A comienzos del siglo XI hallamos una tendencia a ir ligando las rimas de dos en dos dentro de una estrofa; hay poemas en que predomina esta tendencia, pero sin que constituya necesariamente un esquema rígido.[28] Alguna vez se encuentran rimas en *a*, a lo largo de todo un poema de cuarenta y ocho versos;[29] esto último se llama "rima de tiradas". No podemos estudiar aquí los detalles. Pero ¡qué progreso desde estos desmañados tentaleos hasta el esplendor del

se imprimió por primera vez hace poco, en los Estados Unidos: *Iohannis Scotti annotationes in Marcianum*, ed. Cora E. Lutz, Cambridge, Mass., 1939 *(Publications of the Mediaeval Academy of America,* XXXIV); no he logrado ver esta obra.

[28] Véase, por ejemplo, *Carmina Cantabrigensia*, núm. XLII.

[29] *Ibid.*, núm. X. Un verso tiene rima impura.

Stabat mater o del *Dies irae!* [30] Habría que analizar los dos himnos —de estructura muy diversa— estrofa por estrofa, para poner de manifiesto la riqueza de recursos y su variadísimo empleo. No hay, antes de Dante, obra de arte que pueda compararse con ellos.[31]

La rima, tan extraña a los romanos como a los germanos, iniciada a tientas, no sujeta a reglas sistemáticas, convertida por fin en configuración espléndida y milagrosa, es la gran creación de la Edad Media (como lo oye la Helena de Goethe, llena de asombro, de boca de Fausto). Las múltiples posibilidades de la estrofa rimada representan un nuevo sistema de formas. Pero hay también otros innumerables recursos artísticos formales, menos ambiciosos, con los cuales nos hemos encontrado, y que, en su conjunto, son para el lenguaje lo que los registros son para el órgano. Hemos podido observar cómo supo emplear Dante esos recursos; en manos de un maestro, las técnicas artísticas se convierten en medios para intensificar la expresión. El rebuscado artificio se transforma en arte y queda absorbido por él.

La historia de la literatura no suele conceder gran atención al sistema de formas; en nuestros días, se inclina más a la "historia del espíritu", cuyos criterios fundamentales están tomados por lo común de disciplinas extrañas. De este modo se pasa por alto el hecho de que el análisis mismo de las formas literarias puede contribuir a la mejor comprensión de la historia del espíritu. Si estudiamos una personificación como la de la diosa Naturaleza, descubriremos nexos que no pueden ser vistos por una historia de problemas o de conceptos. Hay fórmulas como *sapientia et fortitudo*, metáforas como la del teatro del mundo, que abren amplísimas perspectivas. El empleo figurado de expresiones referentes al libro fué para nosotros una lente en que venían a reunirse los rayos de muchos milenios. El espíritu adquirió vida en una forma.

[30] En su libro *The flourishing of romance and the rise of allegory* (Nueva York, 1897, p. 9) dice George Saintsbury: *Fortunately there is not likely to be lack of those who in youth and in age, after much reading or without much, in all time of their tribulation and in all time of their wealth, will hold these wonderful triplets, be they Thomas of Celano's or another's, as nearly or quite the most perfect wedding of sound to sense that they know.*

[31] Los provenzales forzaron la rima, sobre todo Arnaut Daniel. En la virtuosista y violenta exhibición de rimas raras se diluye la música y se pierde el sentido.

Las formas son configuraciones y sistemas de configuraciones en los cuales se hacen visibles y palpables ciertos fenómenos de orden espiritual. Dante necesita círculos de luz y cruces de luz para agrupar a los bienaventurados del paraíso. Los cristales se componen de rejas espaciales de electrones y núcleos atómicos. Las matemáticas y la óptica emplean, pues, el concepto de la reja (¿Concepto? ¿Metáfora? ¿Se sirve de metáforas la física?). Las formas literarias desempeñan la función de esas rejas. Así como la luz difusa viene a reunirse en una lente, así como los cristales "se cristalizan", así también se cristaliza la sustancia poética en un esquema formal. En la crítica inglesa se ha generalizado ya el concepto de *pattern;* el *pattern* es el dibujo o patrón que se sigue al tejer un tapiz. Si no me equivoco, William James empleó la palabra para designar las estructuras de la "corriente" de la consciencia; pero el *locus classicus* es este pasaje de una carta de Gerard Manley Hopkins (1879):

> Así como la tonada o línea melódica es lo que más me llama la atención en la música, y el dibujo en la pintura, así el dibujo, el patrón *(pattern)* o lo que yo suelo llamar *inscape* es aquello a que aspiro ante todo en la poesía.

A Hopkins, el término *pattern* no le parecía aún lo bastante convincente, puesto que creó otra palabra nueva. Lo que quiere expresar es el concepto de 'forma estructuradora'. Nosotros no tenemos un correspondiente exacto de *pattern* ni de *inscape;* pero la imagen de la reja me parece a la vez precisa y plástica.

Las nuevas formas métricas creadas a partir del siglo XII son otros tantos jalones en el camino de la nueva poesía: la canción de los provenzales, el *rondeau,* el soneto, el terceto, la *ottava rima* y la mágica variante que de esta forma inventó Spenser, son sólo unos cuantos ejemplos. La rima puede volver a eliminarse, como ocurre en el verso blanco. Pero cuando se renuncia también al ritmo, según lo han hecho Walt Whitman y más tarde los poetas que vienen escribiendo en verso libre a partir de 1890, hay el peligro de abandonar también el espíritu. La importancia de Valéry no está tanto en sus ideas cuanto en su ejemplo: Valéry volvió a sujetar la materia poética —refinada por el simbolismo— a la ley de la forma rigurosa. T. S. Eliot se mueve entre el verso libre y el que obedece a reglas.

Bergson insiste una y otra vez en que nuestro pensamiento tiene una tendencia a adaptar la innovación creadora a algo ya hecho, ya dado, y habla de *un réarrangement du préexistant*. Para aclarar esta idea se sirve de una metáfora: cuando un músico compone una sinfonía, ¿era "posible" su obra antes de ser real? Y responde:

> Sí, si con esto queremos decir que no había un obstáculo invencible para su realización. Pero de este sentido enteramente negativo de la palabra solemos pasar, sin darnos cuenta, a un sentido positivo: nos imaginamos que cada cosa que se produce hubiera podido ser percibida de antemano por algún espíritu suficientemente informado, y que por lo tanto existía, en forma de idea, antes de su realización; supuesto absurdo en el caso de una obra de arte, puesto que en cuanto el músico tiene la idea precisa y completa de la sinfonía que va a componer, su sinfonía está hecha.[32]

Claro está que el compositor no tiene una idea "precisa y completa" de su obra, pero sí una idea aproximada; es posible que ésta contenga temas, pero en todo caso contiene el esquema formal de la composición llamada sinfonía; sin tal esquema, el compositor no podrá escribir la obra. En el mundo del espíritu, la innovación creadora es mucho más rara de lo que parece admitir Bergson. Sin la idea aproximada de un esquema formal (el εἶδος platónico), el poeta no puede hacer poesía. Los géneros literarios, las formas métricas y estróficas son otros tantos esquemas de la poesía. Son un factor de persistencia, pero están bajo la ley del "rendimiento decreciente". Podríamos estudiar la epopeya, la tragedia, la oda, etc., desde este punto de vista.

§ 4. Continuidad

Hemos hablado a menudo de constantes literarias, y las hemos buscado y agrupado. Algunas de ellas son respetables y conocidas desde antiguo —aunque no del todo reconocidas como tales—, por ejemplo las Musas; otras, en cambio, son desconocidas y despreciadas, como por ejemplo los tópicos persistentes, las metáforas desgastadas, los manierismos juguetones. Los correctos censores que representan al clasicismo normal tienen especial odio por estas últimas constantes. La literatura se encuentra desde ha-

[32] H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, París, 1934, p. 20.

ce siglos bajo una censura que a menudo ha pasado inadvertida. Ligada al sistema de enseñanza, transmitida por la escuela, la literatura tiene que recibir el beneplácito de las autoridades pedagógicas; éstas proceden de acuerdo con el "buen gusto", el cual suele tener cierto tufillo moralizador; porque, como es bien sabido, también la conducta, el amor al orden y la aplicación están sujetos a censura.

Para nuestro objeto, no hay diferencia alguna entre los elementos respetables y los elementos despreciables de la tradición. Debemos reunir todo lo que haya; sólo así podremos captar la continuidad de la literatura europea; sólo así seremos capaces de ver a la Antigüedad sin trabas, y de tener una apreciación nueva de la Edad Media. Una vez reunido todo, podremos juzgar igualmente en qué sentido las literaturas modernas continúan la tradición y de qué manera se alejan de ella, y también cómo se dividieron entre sí la tarea de transmitir el legado en los tres siglos que van de Ariosto († 1533) a Goethe.

¡Continuidad! La hemos encontrado bajo cien formas diferentes, que no hemos de recapitular ahora. La continuidad se lleva a cabo en todas las etapas, desde el aprendizaje de los rudimentos hasta la adopción consciente y gozosa de la herencia; desde la lenta compilación de un centón hasta la maestría del verso latino, que tantas veces iguala a los modelos antiguos (hay poemas medievales que todavía los filólogos del siglo XIX no sabían si fechar en el año 200 o en el año 1200). Podría esbozarse una morfología de la tradición literaria; pero aun para esto le falta a la *scientia infima* de la historia literaria el instrumental de conceptos diferenciados y forjados por ella misma y para sí misma. La historia literaria conoce media docena de conceptos de este tipo; son como troncos, bastos, gruesos y sin pulir. Humanismo, Renacimiento, clasicismo, romanticismo, prerromanticismo, prehumanismo: con un equipo tan pobre ya no es posible avanzar un palmo.

La tradición puede transmitirse sistemática y literalmente, como en la escuela medieval. La recepción, por su parte, puede ser imitadora, como en los siglos VIII y IX, o bien productiva, como en el XI y en el XII; puede tropezar con la oposición malhumorada *(Florebat olim...)*, con la rebelión abierta, con la apatía; pero suele ocurrir también un consciente retorno a los legados distantes, y para llegar a ellos suelen saltarse siglos enteros. Pues-

to que hemos hablado de la música de los himnos latinos, podemos recordar que éstos incitaron todavía a Baudelaire a la imitación *(Franciscae meae laudes)*, así como el juego de colores de la latinidad tardía y medieval estimuló a un Huysmans y a un Rémy de Gourmont, y el esplendoroso vértigo de Nonno al joven Stefan George. En su elogio de Mallarmé, George recuerda

> la gran impresión que produjeron en nosotros los escritos de los autores bizantinos y de la tardía latinidad, y los de los Padres de la Iglesia, que no podían menos de pintar con colores iridiscentes los mismos pecados de que se arrepentían. Recordamos cómo en su estilo subyugado y torturado percibíamos gozosos el latir y el contraerse de nuestra propia alma, y cómo a veces los arduos versos del apasionado egipcio, que corren y gritan como ménades, nos llenaron de voluptuosidad, más que los del viejo Homero.

La "decadencia" de 1890 llevó al descubrimiento de nuevas incitaciones estéticas y fué una manera de apartarse de los "bárbaros", como dice Verlaine:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence.

El modernismo de los simbolistas saboreó las sustancias de la tardía Antigüedad como un estimulante. En las bibliotecas de París podía leerse la colección bilingüe de los clásicos editada por Ambroise-Firmin Didot (1790-1876). En ningún lugar del mundo se había conservado la atmósfera del *studium* como en la "montaña" de Santa Genoveva, donde había enseñado Abelardo; era parte del ambiente vital del *quartier latin*.

Continuidad de la tradición literaria: estas palabras son expresión simplificada de un hecho muy complejo. Como toda vida, la tradición es un infinito perecer y renovarse. Las llamas que abrasaron a Troya arden a la entrada de nuestra tradición. De la literatura de la antigua Hélade no nos quedan más que ruinas. ¿Dónde están las epopeyas sobre Tebas y sobre los argonautas? Perdida está casi toda la primitiva lírica griega, y casi toda la tragedia y la comedia ática. El clasicismo de la era de Augusto arrumbó en la trastera a la poesía helenística y la condenó a la desaparición. El canon fué reduciéndose cada vez más. La crisis imperial del siglo III no sólo trajo consigo un languidecimiento de la producción, sino que provocó además, con respecto a la

literatura antigua, una indiferencia que había de ser fatal para su conservación. Lo que ya no se leía no se seguía copiando, o, mejor dicho, no se pasaba ya a los códices de pergamino que, desde el siglo IV, vinieron a sustituir al rollo de papiro. Las innovaciones técnicas y el cambio de gusto concurrieron así a empequeñecer el volumen de la literatura latina. La incipiente Edad Media encontró la literatura romana reducida a un montoncillo de escombros que, como ha dicho Norden, "en comparación con el patrimonio original era tan insignificante como las ruinas del foro romano en comparación con el del Imperio". Lo que se salvó gracias a la reforma carolingia de los estudios y de la escritura se conservó casi por completo hasta fines de la Edad Media. La invención de la imprenta pareció proteger definitivamente a la literatura. La segunda Guerra Mundial, sin embargo, ha destruído millones de libros. La tradición espiritual depende de bases materiales, y éstas pueden ser destrozadas.

Pero también el mismo curso general de la cultura puede poner en peligro la continuidad de la tradición. En el siglo XII, la dialéctica, con su afán de disputa, se complace en minar el edificio de las autoridades. En el siglo XIII, las nuevas ciencias universitarias vienen a ocupar el sitio de los estudios literarios; éstos mismos degeneran en cuanto ya no los anima el entusiasmo. "¿No hay acaso un hálito de muerte y devastación —pregunta Hofmannsthal— en torno a todas las instituciones en que se descuida la vida para favorecer el mecanismo de la vida, —en los empleos, en las escuelas públicas, en el bien asegurado funcionar de las órdenes religiosas, etc.?" Y Goethe decía en 1820:

> Quien sólo se ocupa de lo pasado acaba por caer en el peligro de encariñarse con las cosas dormidas y, para nosotros, disecadas como momias. Pero justamente ese estar aferrado a las cosas muertas trae consigo en todas las épocas una transición revolucionaria, en la cual lo nuevo y progresivo no puede ya contenerse, no puede ya reprimirse, de modo que acaba por desprenderse violentamente de lo viejo, negándose a reconocer sus cualidades y a servirse de sus ventajas.

Cincuenta años antes, Goethe había aprendido de Herder "que la poesía es un don universal de todos los pueblos, y no la herencia particular de unos pocos hombres refinados y cultos". El prerromanticismo de mediados del siglo XVIII [33] afirmó que la au-

[33] Cf. *supra*, pp. 455-457.

téntica poesía es incompatible con la cultura literaria, y que no florece verdaderamente sino entre los bárbaros y salvajes. Nadie lo expresó con tan maravillosa seguridad como Simon Pelloutier (1694-1757), predicador en la iglesia francesa de Berlín: "La ignorancia y el desprecio de las letras son el verdadero origen de la poesía". (Esta frase se hallaba escondida en una historia de los celtas publicada en 1740, de donde la desenterró un investigador moderno, después de la primera Guerra Mundial.) [34] De ser acertada la elocuente fórmula de Pelloutier, tendríamos ante nosotros un nuevo florecimiento de la poesía.

La actitud de los hombres frente a la tradición literaria oscila entre dos conceptos ideales: el *thesaurus* y la *tabula rasa*. Reunir el tesoro de la tradición, conservarlo, gozar de él, es una función cultural. Esta función pudo aún, en la época alejandrina, formar fuerzas creadoras; en la bizantina, ya casi sólo conservar. El apartarse de la tradición comienza con la indiferencia (como en el siglo III del Imperio); después puede convertirse en rivalidad abierta, cuando nuevas ciencias invaden el mundo de la cultura; se suele echar mano entonces del lema, siempre eficaz, de "cosas, no palabras" *(res, non uerba)*.[35] A partir más o menos de 1875, el auge de la técnica y de las ciencias físicas reprimió forzosamente la tradición humanística. Hofmannsthal decía en 1926:

> El amplio horizonte de la Iglesia católica es la única grandiosa Antigüedad con que contamos aún en Occidente, todo lo demás no es suficientemente grande; casi no nos queda nada. Preveo el momento —ya ha llegado, en realidad— en que todo ese humanismo del siglo XVIII alemán y de comienzos del siglo XIX nos parecerá como un episodio, paradisíaco, sí, pero nada más que como un episodio.[36]

Pero en la amarga crónica de la historia, todo lo grande y hermoso no es sino un episodio. La continuidad está sujeta a la ley

[34] Este y otros testimonios aparecen en Paul Van Tieghem, *Le préromantisme*, I, París, 1924, p. 38, en el instructivo ensayo "La notion de poésie dans le préromantisme européen". Pelloutier consideraba a los germanos como celtas.

[35] Sobre *res* y *uerba*, cf. Cicerón, *De oratore*, II, 63. En la perdida retórica de Catón el Viejo figura la sentencia: *rem tene, uerba sequentur*, transmitida por Julio Víctor, retor tardío (siglo IV), como *praeceptum paene diuinum* (Halm, *Rhetores latini minores*, p. 374, 17). La misma sentencia aparece en el *Arte poética* de Horacio (v. 311): *uerbaque prouisam rem non inuita sequentur*. Séneca escribe a Lucilio *(Epistola LXXV, 7)*: *Circa uerba occupatus es? Iamdudum gaude, si sufficis rebus*. La idea es sumamente frecuente en San Agustín.

[36] *Apud* Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, Basilea, 1943, p. 79.

de la edad de bronce. Si observamos su curso, nos daremos cuenta de que no debemos contar con edades humanas, ni siquiera con siglos; se necesitan vastos períodos para superar las épocas de debilitamiento y enrudecimiento. Tal es la enseñanza de la historia, y también su consuelo y su promesa. Hasta en las épocas de anarquía y de desaparición de la cultura suele cultivarse la herencia del espíritu europeo, ligada a la lengua y a la literatura; no otra cosa se hizo en los monasterios de la temprana Edad Media durante las incursiones de los bárbaros y sarracenos.

Y nada hay que reemplace esa herencia: ni las filosofías, ni las técnicas, ni los sistemas políticos o económicos. Todas estas cosas pueden traer algo bueno; ninguna de ellas lo hermoso. Los lacedemonios fueron queridos de los dioses porque pidieron, por encima de lo bueno, lo hermoso: τὰ καλὰ ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς (Platón, *Alcibíades*, II, 148 *c*).

Sólo en la palabra habla el espíritu el lenguaje que le es propio. Sólo en la palabra poética logra plenamente su libertad, más allá del concepto, de la enseñanza, del dogma. Las técnicas de transmisión de la gramática, de la retórica, de las "artes liberales", de las escuelas, protegen a la palabra, pero también la vacían y la dejan reducida a lo externo. Estas técnicas no son un fin en sí mismas, como tampoco lo es la continuidad; son medios auxiliares de la memoria. En la memoria descansa la consciencia que el hombre tiene de su identidad, más allá de todo cambio. La tradición literaria es el medio por el cual el espíritu europeo se percata de sí mismo por encima de los siglos. La Memoria (Mnemósine) es, según el mito griego, madre de las Musas. La cultura, dice Viacheslav Ivánov, es recuerdo de las revelaciones de los antepasados:

> En este sentido la cultura no es sólo monumental, también es iniciativa en su espíritu. La memoria que se entroniza sobre la cultura hace partícipes a sus verdaderos servidores de las iniciaciones ancestrales, y renovando en ellos estas iniciaciones, les comunica la fuerza de iniciativa para nuevos comienzos y nuevas audacias. La memoria es un principio dinámico; el olvido es un signo de cansancio, de movimiento interrumpido, de caída y de retorno hacia un estado de estancamiento relativo.[37]

[37] [Citamos por la traducción española de C. y O. Prjevalinsky, "Correspondencia desde un ángulo a otro", *Revista de Occidente*, marzo de 1933, p. 265.]

Podemos comprender la memoria según la letra —y según el espíritu.

Llegamos con esto a un punto crítico, en que deberemos realizar un cambio dialéctico. Ya lo habíamos presentido cuando hablamos de la forma y del espíritu. El espíritu necesita formas para encarnarse, para "cristalizarse". Pero la materia cristalina es imperecedera; la forma, en cambio, puede vaciarse, convertirse en pura corteza. "San Jerónimo en la celda" fué un tema pictórico muy popular en el Renacimiento, símbolo del humanista en su estudio. Pero ¿qué queda en la celda cuando San Jerónimo la abandona? ¿Cómo encuentra Mefistófeles el alto y estrecho aposento gótico donde en otro tiempo estudiaba Fausto?

Blick ich hinauf, hierher, hinüber,
allunverändert ist es, unversehrt:
die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
die Spinneweben haben sich vermehrt;
die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier...
Auch hängt der alte Pelz am alten Haken.

Vuelvo la vista aquí y allá y a dondequiera:
nada ha cambiado; todo está como antes.
Encuentro, sí, más sucia esa vidriera,
las telarañas son más abundantes,
amarillo el papel, seca la tinta...
y está en su vieja percha el viejo abrigo.

En la habitación de Fausto se han reunido toda clase de bichos:

Dort, wo die alten Schachteln stehn,
hier im bebräunten Pergamen,
in staubigen Scherben alter Töpfe,
dem Hohlaug jener Totenköpfe,
in solchem Wust und Moderleben
muss es für ewig Grillen geben.

Entre las viejas arcas, de aquel lado,
y aquí, en el pergamino bronceado,
entre rotas vasijas polvorientas
y calaveras de vacías cuencas,
en este caos múltiple y podrido
deben tener los grillos siempre un nido.

Las formas vacías de espíritu son semejantes a la estancia que ve Mefistófeles. El soneto fué un invento genial. Variar un tema erótico en centenares de sonetos fué una idea demasiado obsequiosa de Petrarca; en el siglo XVI, el furor soneteril se propagó como una enfermedad contagiosa.[38] Shakespeare pudo infundir una vez más a la desgastada forma las tensiones de su alma; pero ya Molière, en su *Misanthrope*, se burlaba del soneto, que para entonces había degenerado en preciosismo. En 1827, Wordsworth advertía a los críticos que no debían mirar con desdén esta forma *(Scorn not the sonnet...)*. Hérédia juzgaba de tanto valor los suyos, limados primorosamente durante décadas enteras, que al publicarlos en 1893 les puso el título de *Les trophées*. Pocas formas hay tan desacreditadas en nuestros días como el soneto; se ha convertido en vulgar campo de ejercicios para diletantes. También la tragedia en alejandrinos o en yámbicos, la epopeya, el poema didáctico, son formas empolvadas. No es otra cosa la que ocurre con ciertos autores clásicos, que se conservan artificialmente gracias al canon moderno; también ellos se están apolillando. Corneille se ve amenazado; en 1936, Jean Schlumberger tuvo que escribir un ensayo sobre la manera de hallar placer en su lectura.[39] Respecto a Boileau, la empresa no sería tan fácil.

Cultura como "memoria iniciativa"... Ivánov escribió sus pensamientos en el Moscú de 1920, en la "Casa de convalecencia para trabajadores de la ciencia y de la literatura".[40] Después de esto han ocurrido catástrofes culturales cuyo alcance no puede aún medirse. En la situación actual del espíritu no hay necesidad más urgente que el restablecimiento de la "memoria". Los programas educativos y reeducativos de toda suerte son quizá menos importantes que la tarea de ver y hacer ver la función de la continuidad en la cultura. Sin embargo, nosotros no podremos ahora sino echar una rápida mirada a esa tarea. Si nos volvemos nuevamente hacia la historia, veremos que el olvido es tan necesario como la memoria. Para que se conserve lo esencial hace falta que se olviden muchas cosas; ésta es la verdad relativa de la *tabula rasa*. La idea contraria, la del *thesaurus*, ha sufrido tam-

[38] Cf. el poema *Contre les Pétrarquistes* (1558) de Du Bellay. Arturo Graf, "Petrarchismo ed antipetrarchismo", en *Attraverso il Cinquecento*, Turín, 1888.

[39] Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille*.

[40] Véase mi libro *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart, 1932, p. 116.

bién un cambio. El *Temple du goût* de Sainte-Beuve quedó demolido en el siglo que destruyó todos los templos; no hay ya lugar para clásicos "en diminutivo" como Andrieux. Lo que necesitamos no es un almacén de tradición, sino una casa en que podamos respirar, "esa Casa de la Belleza en cuya construcción participan constantemente los espíritus creadores de todas las generaciones", como dijo Walter Pater: *that House Beautiful which the creative minds of all generations are always building together* (*Appreciations*, 1889; Post-script).

Las palabras de Walter Pater contienen una verdad ignorada por Sainte-Beuve; constituyen un jalón en la historia de la crítica literaria, y marcan el avance hacia una nueva libertad. La tiranía del clasicismo normal ha quedado superada. El mero atenerse a las reglas y a la imitación de los modelos ya no merece por sí mismo un juicio positivo; sólo cuentan los espíritus creadores. No por eso se renuncia al concepto de la tradición: sólo se lo transforma. Debe mantenerse una comunidad de grandes autores, por encima de los siglos, para que pueda existir un reino espiritual; pero esa comunidad sólo debe serlo de los espíritus creadores. He aquí un nuevo tipo de selección, un canon, si se quiere, pero un canon determinado por la idea de la belleza, cuyas formas, como sabemos, se transforman y renuevan constantemente. Por eso, la Casa de la Belleza nunca quedará terminada ni cerrada; sigue edificándose sin cesar, y todo el tiempo continúa abierta.

§ 5. Imitación y creación

Esta transformación del canon es, como podemos reconocer desde nuestra perspectiva, lo más notable en la concepción de la "Casa de la Belleza" de Walter Pater; no lo es tanto la valoración del poeta como creador. Esto último es ya para nosotros una cosa natural; sin embargo, la idea apareció apenas en el siglo XVIII, en casos aislados, y fué Goethe quien la formuló de manera más perfecta. Al regresar de Suiza, en julio de 1775, Goethe se detuvo en Estrasburgo, y rindió homenaje a la catedral de la ciudad alsaciana con la siguiente "Oración":

> Eres una y viva, creada y desplegada, no hecha con pedazos, no remendada. Ante ti, como ante la espumante caída del poderoso Rin,

como ante la luminosa corona de las montañas de nieves eternas, como ante el espectáculo del anchuroso y alegre lago y de tus rocas de nubes y desiertos valles ¡oh gris Gotardo!, como ante toda gran idea de la creación, despierta en el alma cuanto en ella es también fuerza creadora. Se convierte, balbuceando, en poesía, y garabatea sobre el papel, con desordenados trazos, la adoración al espíritu creador...

La fuerza creadora del poeta queda aquí identificada con la potencia que actúa en la gran naturaleza. Goethe se dirige luego a los artistas creadores *(schöpfungsvolle Künstler);* con Reinhold Lenz sube los últimos tramos de la torre:

A cada paso quedábamos más convencidos de que la fuerza creadora del artista consiste en una creciente percepción de las proporciones, las medidas y la ley interior, y que sólo gracias a éstas podía surgir una obra independiente, así como otras creaturas se producen con la fuerza germinativa individual.

Ya el prerromanticismo inglés había llamado "creadora" a la imaginación poética,[41] pero su interés se concentraba en el sentimiento, el entusiasmo, la originalidad, el genio. Sólo Goethe, henchido de la reciente impresión de los Alpes y de la catedral construída por Erwin a la orilla del Rin, halló en la creación la palabra clave, que incluía a la vez la naturaleza y el arte, y que ligaba al poeta con las fuerzas cosmogónicas. Raras veces puede distinguirse con tal claridad el camino que conduce de la vivencia a la teoría estética.

La Antigüedad no conocía el concepto de creación. La antigua Hélade colocaba al poeta en el círculo de los "hombres divinos", al lado de los héroes, de los reyes, los heraldos, los sacerdotes y los videntes. Eran divinos porque estaban por encima del nivel humano; eran favoritos de los dioses y mediadores entre ellos y los hombres. Esta idea representa la creación helénica de una imagen superior del hombre, desde Homero y Platón hasta Filón y Plutarco.[42] Los poetas de la era de Augusto adoptan el concepto homérico del "cantor divino" y lo convierten en el

[41] Lo dijo Thomas Warton en 1756: véase Van Tieghem, *Le préromantisme*, I, p. 57. Arthur O. Lovejoy, *The great chain of being* (cf. *supra*, p. 165, nota 15) cita en la p. 86, sin decir de dónde la toma, la frase de Tasso: *Non merita nome di Creatore se non Iddio ed il Poeta.*

[42] Véase el libro de L. Bieler, Θεῖος ἀνήρ, Viena, 1935-36.

diuinus poeta de la tradición latina,[43] y Estacio (*Tebaida*, XII, 816) rinde homenaje a la "divina *Eneida*" como a un modelo inalcanzable. (Así también, Boccaccio fué el primero que puso a la *Comedia* de Dante el epíteto de "divina".[44]) Pero los griegos no conocieron el concepto de la imaginación creadora; no tenían palabra para designarla. Lo que escribían los poetas eran mentiras. Aristóteles alaba a Homero por haber enseñado a los poetas a "mentir de manera adecuada" (*Poética*, 1460 *a* 19). Como sabemos, la poesía era para Aristóteles *mimesis*, imitación; era "imitación de hombres actuantes" (*ibid.*, 1448 *a* 1). La imitación puede presentar la cosa tal como es, o tal como parece, o tal como debería ser (*ibid.*, 1460 *b* 10-11); no debe, pues, entenderse como una copia de la naturaleza, sino como una reproducción, que puede ser refundición, o bien nueva configuración. A fuerza de ingenio interpretativo, hay quienes han querido ver en el asendereado texto de Aristóteles el concepto de la "visión creadora".[45] ¿Corresponde este sentido a la intención del filósofo? No lo sabemos; lo que sí es seguro es que ningún crítico antiguo lo entendió en esa forma; y el aristotelismo del Cinquecento pudo dar vueltas y más vueltas a los conceptos básicos de la *Poética*, pero la imitación seguía siendo imitación, y Aristóteles, Aristóteles.

Sin embargo, ¿acaso Aristóteles es realmente la última palabra en la antigua teoría literaria? Por fortuna se nos ha conservado el tratado Περὶ ὕψους. Se conoce con el título de "De lo sublime", y a su autor se le da el nombre de Longino; ambas cosas son erróneas; no consta quién sea el autor, y la palabra ὕψος significa 'altura', no 'sublimidad'.[46] En el tratado se habla de la gran literatura, poesía lo mismo que prosa. El autor no expone su materia con el frío y a la vez insatisfactorio conceptualismo de Aristóteles, sino con amor entusiasta y clarividente. Rompe los lazos que ligaban a la retórica con la literatura. "Porque lo

[43] Virgilio, *Bucólica V*, 45; *Bucólica X*, 17. Horacio, *Arte poética*, 400.

[44] *Vita di Dante*, cap. XXVI.

[45] Por ejemplo J. W. H. Atkins, *Literary criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934, I, p. 79.

[46] E. E. Sikes, *The Greek view of poetry*, Londres, 1931, p. 209, traduce el título: *On great writing*. Véase además George Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe*, Edimburgo y Londres, 1900, I, pp. 152 *ss.* Aulitzky (*RE*, *Neue Bearbeitung*, XIII, cols. 1415 *ss.*) sitúa la obra en el segundo cuarto del siglo I de nuestra era. Edición y traducción francesa de H. Lebègue, París, 1939 (col. *Budé*).

grandioso no conduce a los oyentes a la persuasión, sino al arrobamiento; lo que despierta en nosotros la admiración está siempre y en todas partes por encima de aquello que sólo pretende convencernos y agradarnos" (cap. I, 4). ¿Cómo llegar a tales alturas? Ciertamente no por la sujeción a preceptos técnicos (τεχνικὰ παραγγέλματα). "La grandeza es innata y no se transmite por la enseñanza; un solo arte conduce a ella: la obra de la naturaleza" (cap. II, 1). "La apreciación literaria es el último fruto de una larga experiencia": ἡ γὰρ τῶν λόγων κρίσις πολλῆς ἐστι πεῖρας τελευταῖον ἐπιγέννημα (cap. VI). El don de la naturaleza es un regalo gratuito, no algo que pueda adquirirse. "Y a pesar de ello debemos elevar las almas, en la medida de lo posible, hacia las cosas grandes, y preñarlas constantemente de generosos afanes" (cap. IX, 1). "La gran literatura es repercusión de un alma noble" (cap. IX, 2). Los ejemplos que aduce "Longino" están tomados de la literatura helénica, desde Homero hasta Tucídides y Platón. En una ocasión, sin embargo, menciona también al "legislador de los judíos", que "no era hombre vulgar"; había percibido en toda su dignidad el poder de Dios —dice—, y pudo por eso escribir: "Dijo Dios: hágase la luz; y se hizo la luz" (cap. IX, 9).[47] También aconseja nuestro autor la emulación (μίμησίς τε καὶ ζήλωσις) de los grandes historiadores y poetas del pasado, pero no para aprender sus artificios, sino para dejarse inspirar por el hálito de su espíritu, del mismo modo que la Pitia respira, al acercarse al trípode, los vapores divinos que brotan de la hendidura de la tierra. "Así también, del genio de los antiguos brotan, como de las grietas sagradas, ciertos efluvios que penetran el alma de sus émulos" (cap. XIII, 2).

Basten estas citas. Respiramos aquí, por encima de dos milenios, un aire vital, no la atmósfera enmohecida de las escuelas y bibliotecas. La aparición de este griego desconocido en el primer siglo de nuestra era tiene algo de milagroso. "Todas las épocas son iguales, dice Blake, pero el genio está siempre por encima de su tiempo." El anónimo autor del Περὶ ὕψους estaba tan por encima del suyo, que no fué leído; ningún autor antiguo lo cita; nuestro texto se remonta a un manuscrito del siglo X, lleno de lamentables lagunas. Pero el hecho mismo de que se salvara es

[47] Anticipación de la "poética bíblica" de los Padres de la Iglesia.

otro milagro. ¡Qué precaria es nuestra tradición! La primera edición impresa de la obra es de 1554. Apenas se le concedió atención. A "Longino" lo perseguía la desgracia. Suena grotesco decir que el que dió a conocer su nombre fué un dómine como Boileau, pues sus *Réflexions sur Longin* (1693) no tienen nada que ver con el título: son un panfleto contra Perrault tan ayuno de ingenio como de ideas; un pedante índice de sus errores filológicos, estilísticos y ortográficos, y todo ello hecho en nombre de "Longino", que con tanta superioridad había refutado a quienes confunden la "corrección" con la "perfección". Lo grande nunca es "correcto". Boileau parece no haber leído o comprendido el capítulo XXXIII del Περὶ ὕψους, ni tampoco sus contemporáneos y sucesores, si hemos de creer a Swift, quien aconseja a los poetas (1733):

Get Scraps of Horace from your Friends,
and have them at your Fingers Ends.
Learn Aristotle's Rules by Rote,
and at all Hazards boldly quote:
judicious Rymer oft review:
wise Dennis and profound Bossu.
Read all the Prefaces of Dryden,
for these our Criticks much confide in,
(tho' meerly writ at first for filling
to raise the Volume's Price a Shilling).
A forward Critick often dupes us
with sham Quotations Peri Hupsous:
and if we have not read Longinus,
will magisterially outshine us.
Then, lest with Greek he overrun ye,
procure the Book for Love or Money,
translated from Boileau's Translation,
and quote Quotation on Quotation.[48]

[48] "Consigue entre tus amigos algunas migajas de Horacio, y tenlas siempre en la punta de la lengua. Apréndete de memoria las Reglas de Aristóteles y cítalas sin empacho, vengan o no a cuento. Comenta a cada paso al juicioso Rymer, al sabio Dennis y al profundo Bossu. Lee todos los Prefacios de Dryden, pues para nuestros críticos son una gran autoridad (aunque él los escribió simplemente para hinchar sus obras y para aumentar en un chelín el precio del volumen). Un crítico desenfadado nos toma el pelo con supuestas citas del Περὶ ὕψους, y, si nosotros no hemos leído a Longino, nos deslumbra con su saber magistral. Entonces, para que no te abrume con el griego, consigue el libro por gracia o por dinero, traducido de la traducción de Boileau, y cita tus citas sobre otras citas."

Pero no hemos de estudiar aquí la fortuna de "Longino" en el siglo XVIII. Mucho fué lo que se le discutió y malentendió; nunca encontró un espíritu congenial. Su caso es ilustrativo como ejemplo de una continuidad que no gozó de la influencia que le correspondía; una chispa que no hizo llama. La gran crítica es algo muy raro; por eso rara vez se la reconoce. El que toda la Antigüedad tardía haya condenado al silencio a "Longino" es uno de los síntomas más evidentes del debilitamiento de su energía espiritual. La irrompible cadena de la mediocridad estranguló a "Longino". ¿Será por ventura esta cadena la más vigorosa portadora de la continuidad literaria?

La Antigüedad en decadencia produjo aún otras obras encantadoras; pensamos en ese admirable cuento intercalado en la novela de Apuleyo, el de Amor y Psique, que Walter Pater incorporó en su *Marius the epicurean;* pensamos en el *Peruigilium Veneris* de un romano desconocido,[49] que se levanta sobre los escombros de los siglos como las tres esbeltas columnas del templo de los Dioscuros resaltan, en los grabados de Piranesi, sobre el *Campo vaccino*. Estas obras, de tan florida hermosura, pudieron surgir en las más desacreditadas épocas de decadencia. Una vez más se revela en toda su inseguridad nuestra irreflexiva consideración de la historia. La "Casa de la Belleza" asimila todos los despojos de los siglos, tal como los funde la basílica de San Marcos, bajo la opalina atmósfera de Venecia.

Nos hemos preguntado cuándo surgió por vez primera la identificación del poeta con el creador del mundo, y debemos volver a tomar estos hilos para llevar nuestro estudio a un final conveniente, aunque no a su definitiva conclusión. "Longino" califica la crítica de los errores como cosa subalterna; los grandes autores no están libres de fallas, pero todos ellos sobreviven a su época, se levantan sobre lo mortal (ἐπάνω τοῦ θνητοῦ). Su "altura" los pone en las cercanías del poder espiritual de Dios (ἐγγὺς αἴρει μεγαλοφροσύνης θεοῦ).[50] Se han querido encontrar ideas análogas en el neopitagórico Numenio, en Filóstrato, en Plotino, esto es, en escritores de los siglos II y III; pero en nin-

[49] Se ha publicado una traducción mía en la revista *Merkur*, 1948.

[50] En esto coincide "Longino" con Dionisio de Halicarnaso († 8 a. C.), el cual dice de Platón que "se acercó a la naturaleza divina" (Dionysius of Halicarnassus, *The three literary letters*, ed. W. Rhys Roberts, Cambridge, 1901, p. 102, 8).

guno de ellos hay algo más que frases sueltas, dichas al azar y apenas perceptibles, frases que hace falta exprimir para encontrar en ellas lo que se busca;[51] ninguno de esos autores dice expresamente que la creación poética sea análoga a la del creador del universo. Hubo, sin embargo, un autor del ocaso de la Antigüedad que, a propósito de Virgilio, estableció y desarrolló la comparación; en nuestros días ya no lo leen ni los historiadores de la crítica, o lo leen, si acaso, muy superficialmente, porque lo tienen por compilador y anticuario insípido; es Macrobio.[52] Macrobio encuentra relaciones entre la estructura de la *Eneida* y la del cosmos. Sus observaciones desembocan en una analogía entre el proceso creador de Virgilio, por una parte, y el de la "madre Naturaleza" *(Natura parens)* y del divino hacedor del universo, por la otra. La erudita labor de coleccionista realizada por Macrobio no puede parangonarse con el vuelo de altura de los neoplatónicos griegos. Pero su erudición es una manera de piedad. La gramática, la retórica y la ciencia de la Antigüedad le sirven de guía en su estudio de Virgilio, pero lo que lo impulsa es una adoración religiosa por el poeta. Existe un profundo sentido histórico en el hecho, al parecer sin importancia, de que el culto a Virgilio del tardío paganismo fuera el primero en expresar, aunque sólo a tientas, la idea de la poesía como creación. Esta idea resplandece como mística lamparilla en la noche de un mundo que envejecía; permaneció apagada cerca de mil quinientos años, para volver a encenderse con los matinales fuegos de la juventud de Goethe.

Terminamos nuestra peregrinación. Los estudios sobre la Edad Media que aquí presentamos constituyen un conjunto orgánico, que puede sostenerse por sí mismo. El enfoque, sin embargo, sobrepasa metódica y objetivamente a la Edad Media. Esto espero poder exponerlo en trabajos futuros, *in questa tanto picciola vigilia de' nostri sensi ch'è del rimanente.*

[51] Sikes, *The Greek view of poetry, op. cit.*, pp. 238 *ss.* Atkins, *op. cit.*, II, pp. 344 *ss.* Zeus como creador: Julius Amann, *Die Zeusrede des Ailios Aristeides*, Stuttgart, 1931, pp. 15, 19, 46.

[52] Para más detalles, cf. *infra*, pp. 628 *ss.* Puede verse una una nueva apreciación de Macrobio en el libro de Pierre Courcelle, *Les lettres grecques en Occident, de Macrobe à Cassiodore*, 2ª ed., París, 1948, pp. 3-36.

EXCURSOS

I

LAS FALSAS INTERPRETACIONES DE LA ANTIGÜEDAD EN LA EDAD MEDIA

Quien haya estado en Roma habrá visto los antiguos "domadores de caballos" (Dioscuros) en el Quirinal, que todavía hoy recibe, gracias a ellos, el nombre de Monte Cavallo. Adolph Goldschmidt nos ha revelado lo que los *Mirabilia Romae*, guía de la Roma del siglo XII, dicen acerca de ese monumento:

> Escucha por qué estos marmóreos caballos se representaron desnudos [esto es, sin brida], y por qué también los hombres están desnudos, y lo que significan. En tiempos del emperador Tiberio llegaron a Roma dos jóvenes filósofos, Praxiteles y Fidias,[1] a los cuales el emperador, conocedor de esa ciencia, admitió con gusto en su palacio. Les dijo: —¿Por qué llegáis desnudos? A lo que ellos contestaron: —Porque las cosas son para nosotros desnudas y sin cobertura, y porque despreciamos al mundo; por eso andamos desnudos y no poseemos nada; en prueba de esto te diremos a ti, emperador, palabra por palabra, todo lo que haces día y noche en tu aposento, en ausencia nuestra. Entonces dijo el emperador: —Si realmente hacéis lo que decís, os daré cuanto queráis. Ellos respondieron: —No pedimos dinero, emperador; sólo queremos que nos levantes un monumento. Al día siguiente refirieron al emperador, una tras otra, todas las cosas que había hecho en aquella noche; y por eso él mandó levantar el monumento que les había prometido, tal como ellos lo querían: caballos desnudos piafando y hombres semidesnudos que están al lado de los caballos y que, con los brazos erguidos y con los dedos doblados, predicen el futuro; porque así como ellos mismos andan descubiertos, así toda la sabiduría del mundo aparece descubierta ante su espíritu.[2]

Tenemos otro caso análogo de interpretación medieval de los documentos antiguos: el de la estatua ecuestre de Marco Aurelio que está en el Capitolio:

> La estatua se salvó de la destrucción porque, al cambiarse su nombre por el de Constantino, primer emperador cristiano, no sólo perdió

[1] En los siglos IV y V, ciertos paganos, que querían evitar la destrucción de las estatuas a manos de los cristianos, les pusieron las inscripciones de *opus Fidiae, opus Praxitelis* (cf. J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg, 1920, pp. 181 y 306, nota 34).

[2] *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-1922*, Leipzig, 1923, p. 43.

su carácter escandaloso, sino que hasta obtuvo un puesto de honor ante el palacio de Letrán, del cual se decía que era regalo de Constantino a los papas. Allí, la estatua mantenía despierta la fantasía de los romanos, que urdió las más variadas leyendas en torno al jinete. Con el tiempo, la gente dejó de creer que era un príncipe, puesto que todo señor medieval se hacía reconocer por la corona; se buscó además una explicación para la falta de silla (la cual, entre tanto, se había puesto de moda); se creyó que el adorno colocado entre las orejas del animal representaba un pájaro, y esto a su vez exigló una interpretación. El origen mismo de la figura del jinete debía tener su explicación. Lo más extraño de todo era la rechoncha figura del bárbaro que, con los brazos atados, yacía bajo la pata delantera del caballo; este motivo, tan querido del arte clásico, ya no se entendía. La historia del valiente Marco vino a dar satisfacción a todas estas preguntas. Se había prometido un monumento a Marco si lograba liberar a la asediada Roma; salió entonces de noche en un caballo sin ensillar, y descubrió, por el grito de un ave, al rey enano de los enemigos, al cual hizo prisionero y llevó maniatado ante los romanos; éstos lograron expulsar al resto de los sitiadores, y levantaron un monumento a su salvador, eternizando en él cada uno de los rasgos de la valerosa hazaña.[3]

Jean Adhémar [4] ofrece testimonios de la adoración medieval por Constantino, hallados en Honorio de Autun *(PL*, CLXXII, cols. 710-711) y en Adán Escoto de Prémontré, quien aconseja colocar imágenes de Constantino en las paredes de las iglesias *(PL*, CXCVIII, col. 713). Estas imágenes, muy comunes en Francia, se remontan a la estatua de Letrán. También el jinete de Bamberga parece ser un Constantino.[5]

Las "novelas antiguas", que se ponen de moda en Francia a partir de 1150, contienen descripciones de esculturas, características del concepto de la Antigüedad "a la francesa".[6] En la época carolingia, el anfiteatro de Verona se concibe como un laberinto *(Poetae*, I, p. 119, 3). Hay también errores que provienen de una simple ignorancia; así, un anglosajón del siglo VIII convierte a Venus en hombre.[7] También suele ocurrir lo contrario. Según Boecio *(Consolatio philosophiae*, III, prefacio, 8), en una obra perdida se atribuyen a Aristóteles las palabras: "Si los hombres tuviesen ojos de lince, capaces de atravesar las paredes, verían bajo el hermosísimo cuerpo de Alcibíades las asquerosas entrañas." *Alcibiadis pul-*

[3] Percy Ernst Schramm, en *Vorträge der Bibl. Warburg 1922-1923*, 1ª parte, Leipzig, 1924, pp. 152-153.

[4] *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1939, pp. 208 *ss.*

[5] Cf. Otto Hartig, *Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis*, Bamberga, 1939. Esta interpretación se pone ahora en duda.

[6] Cf. Otto Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen* (tesis), Erlangen, 1900, y la obra citada de Adhémar, p. 231.

[7] Wilhelm Levison, *England and the Continent in the eighth century*, Oxford, 1946, p. 302.

cherrimum corpus no podía referirse sino a una mujer hermosa de la Antigüedad; ésta aparece en la *Ballade des dames du temps jadis:*

Dictes moy ou, n'en quel pays,
est Flora la belle Romaine,
Archipiada, ne Thais...

Algunos malentendidos se explican por la corrupción del texto en los manuscritos. Conrado de Hirsau (*Dialogus super auctores*, ed. Schepss, Würzburg, 1889, p. 51, 3-4) dice acerca de Prudencio: *Traconensis fuisse dicitur; est enim Traconia quaedam regio nunc inhabitabilis a serpentibus.* La fuente debió decir *Hispania Tarraconensis;* una errata convirtió esta palabra en *Traconensis*, y un salto de la imaginación hizo de ésta un país de dragones o serpientes.

Añadiré algunos malentendidos y reinterpretaciones de los clásicos romanos. En un poema carolingio se describe una cacería real. De una de las hijas de Carlomagno se nos dice (*Poetae*, I, p. 372, 255):

Pallia permixtis lucent iachyntina talpis,
clara Sophocleoque ornatur uirgo coturno.

Las botas de caza que lleva Theodrada son, pues, "coturnos sofócleos". Esto proviene de Virgilio, *Bucólica VIII*, 10:

Sola Sophocleo tua carmina digna coturno.

Nuestro poeta no comprendió el verso (podríamos decir que lo "torció").

En la *Eneida*, VII, 698, dice: *ibant aequati numero* 'marchaban con ritmo igual'. El autor del *Waltharius* adoptó este giro sin comprenderlo. Dice (v. 44) de los hunos que cabalgan hacia Borgoña:

Ibant aequati numero, sed et agmine longo.

En el glosario, Strecker dice a propósito de *aequati numero:* "Aquí querrá decir 'en batallones divididos regularmente'." ¿No estará detrás de esto el comentario de Servio a la *Eneida*, donde se parafrasea la difícil expresión con las palabras *congruenter, sicut decebat, rationabiliter?*

El pasaje de la *Eneida*, I, 664-665:

Nate, meae uires, mea magna potentia solus,
nate, patris summi qui tela Typhoia tennis

aparece traducido en Dante (*Convivio*, II, v, 14): *Figlio, vertù mia, figlio del sommo padre, che li dardi di Tifeo non curi.* Aquí, *patris summi*

queda erróneamente asociado con *nate*. También interpretó mal Dante (*Purgatorio*, XXII, 40) otro pasaje de Virgilio (III, 56):

> *...Quid non mortalia pectora cogis,*
> *auri sacra fames!*

Chaucer traduce a Virgilio (*Eneida*, IV, 169-170):

> *Ille dies primus leti primusque malorum*
> *causa fuit*

en la siguiente forma (*Legend of good women*, 305):

> *...This was the first morwe*
> *of hire gladnesse, and gynning of hir sorwe.*

Es decir, ha confundido *letum* con *laetus*. Este malentendido había ocurrido ya en la literatura anglosajona, y siguió ocurriendo aún en plena época isabelina.[8]

En la Edad Media, el *Ars poetica* de Horacio recibe casi siempre el nombre de *Poetria*. Conrado de Hirsau (*Dialogus*, *ed. cit.*, pp. 64-65) explica de este modo semejante título:

> *Poetria uel poetrida est mulier carmini studens; quo titulo hac de causa usus putatur iste poeta, quod ipsum operis huius principium quasi mulierem superne formosam praemonstrat, per quam ipsam materiam uult intellegi, in qua uel ex qua sententiae sunt uel procedunt, quae corpus totius operis congrua rationum dispositione perficiunt.*

Dante (*Epístola XIII*, 32) convierte *uoti sententia compos* (Horacio, *Ars poetica*, 76), la "explicación de haber obtenido lo que se ha rogado", en un género poético especial: *Sunt et alia genera narrationum poeticarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia uotiua, ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria.*

Cuando Usener editó en 1869 los *Commenta Bernensia* a Lucano, se excusó en el prólogo (p. VII) *cur non degustandum sed ingurgitandum in hanc sentinam censuerim.* Hoy le agradecemos que no sólo haya impreso las noticias útiles, sino también los *uilissima et ineptissima* de su autor, pues justamente esas cosas contribuyen con datos interesantes a la comprensión de las falsas interpretaciones medievales. Al comienzo del poema de Lucano hay, como se sabe, un homenaje chorreante de lisonjas a Nerón. El

[8] Cf. Rudolf Imelmann, *Forschungen zur altenglischen Poesie*, Bonn, 1920, p. 190. [Sobre otros errores de Chaucer, cf. G. Highet, *La tradición clásica*, trad. A. Alatorre, México, 1954, I, pp. 155-158.]

poeta dice: cuando el Emperador haya concluído su carrera sobre la tierra, el cielo lo adoptará lleno de gozo; todos los dioses le cederán sus puestos y sus insignias, si Nerón así lo desea; Natura le dejará decidir qué dios quiere ser y dónde quiere establecer su trono; pero que no elija como sede un lugar situado en el más alto Septentrión ni muy en el Sur, para que sus rayos luminosos no caigan oblicuamente sobre Roma. Cuando se apoye en un lugar determinado de la bóveda celeste, el eje sentirá su peso; será bueno, por eso, que se quede en el punto medio del orbe para no alterar el equilibrio de los cielos. Transcribo sólo los versos 53-59:

Sed neque in arctoo sedem tibi legeris orbi
nec polus auersi calidus qua uergitur austri,
unde tuam uideas obliquo sidere Romam.
Aetheris immensi partem si presseris unam,
sentiet axis onus. Librati pondera caeli
orbe tene medio; pars aetheris illa sereni
tota uacet, nullaeque obstant a Caesare nubes.

El comentario observa a propósito del verso 53: *quoniam unum pedem grandem habuit Nero uel quoniam obesus fuit;* a propósito del verso 55: *quoniam strabus Nero fuit;* sobre el 58: *adlusit ad herniam eius;* y sobre el 59: *ut placidus sis, sed adlusit ad caluitiem.* Es decir que Nerón era calvo, barrigudo y bizco; tenía un pie grande (¿más grande que el otro?) y padecía de hernia. Cómo sacó el comentador semejantes datos del texto citado sigue siendo un misterio; pero es evidente la tendencia: Nerón era físicamente deforme y —así hay que completar la idea— era también un monstruo moral, como se ve por su persecución de los cristianos. Todavía Conrado de Hirsau (*Dialogus, ed. cit.*, p. 62) podrá decir por eso:

Cum enim idem Nero, ramusculus Antichristi, strabus esset et omnibus uiciis squalidus, "Roman obliquo sidere" regi poeta principem derisit, et, si ex una parte caeli tronum suum posuerit, ex altera parte caelum tantum pondus sentiens leuari, quod totum propter tiranni crassitudinem et corpulentiam dixit.

Otros errores de interpretación surgían por las alegorizaciones. En una célebre imagen, Lucano compara a Pompeyo con una poderosa encina deshojada que tiende sus ramas desnudas al cielo y da sombra no con su follaje, sino con su tronco. El comentario dice: *Per ramos* [I, 139] *Pompei filios demonstrauit imbelles.*[9]

[9] Sobre las falsas interpretaciones medievales de un pasaje de Horacio, cf. *infra*, Excurso XIX. [María Rosa Lida de Malkiel ofrece algunos ejemplos más en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 111-112. Véase además un artículo de la misma autora en la *Revista de Filología Hispánica*, VII, 1945, pp. 363 *ss.*, donde se refiere en especial a fray Antonio de Guevara.]

II

LAS FÓRMULAS DE DEVOCIÓN Y LA HUMILDAD

El término técnico "fórmula de devoción" proviene de la diplomática medieval. El "protocolo" de un documento exige la indicación del nombre y del título de quien lo otorga *(intitulatio)*. Esta indicación "va ligada a menudo, como ha dicho Harry Bresslau,[1] a la fórmula de devoción, la cual expresa la idea de que el otorgante debe su misión en el mundo a la gracia de Dios". En un trabajo publicado en 1913, Karl Schmitz examinó "el origen y la historia de las fórmulas de devoción".[2] Según Schmitz, la fórmula de devoción es aquella "en que el otorgante expresa su propia inferioridad o dependencia respecto de un superior, particularmente de Dios, casi siempre añadiendo al título una confesión de humildad". Schmitz amplía, pues, la definición de Bresslau, y al hacerlo le quita claridad. Es evidente que la explicación de Bresslau se refiere a giros como *Dei gratia* o *seruus seruorum Dei*, con los cuales un superior —un rey, por ejemplo, o un papa— hace patente ante sus súbditos su autoridad, recibida de Dios. Muy distinto es, en cambio, lo que sucede cuando un súbdito se confiesa criado, esclavo, servidor del rey; la fórmula no es entonces de autoridad, sino de acatamiento y sumisión, análoga a la expresión española "su seguro servidor" o "el último de sus servidores", al inglés *your obedient servant* o al alemán *Ihr ergebenster Diener*. En la fórmula de acatamiento nunca se menciona la "misión sobre la tierra", para decirlo con las palabras de Bresslau; esto sólo ocurre en la de autoridad.

El hecho de que Schmitz mezclara ambas cosas originó después nuevas confusiones. Schmitz encontró los ejemplos más antiguos de fórmulas de devoción en el Oriente primitivo (Babilonia, Persia, Antiguo Testamento); de ahí saltó bruscamente a la terminología de San Pablo. En el comienzo de sus epístolas, el apóstol se llama a sí mismo siervo de Jesucristo, esclavo de Dios, llamado a ser apóstol. Schmitz no relacionó estas frases —como lo exigiría el comienzo de su trabajo— con las fórmulas de devoción más antiguas, sino que quiso explicarlas psicológicamente, como expresión de la humildad del santo. Cosa curiosa, Schmitz observa que después de San Pablo las fórmulas de devoción desaparecen casi por comple-

[1] Harry Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre*, Leipzig, I, 2ª parte, 1912, p. 47.

[2] *Ursprung und Geschichte der Devotionsformeln*, Stuttgart, 1913. Bibliografía reciente sobre las fórmulas de devoción se encontrará en *NA*, XLIX, 1932, p. 718, y en G. Tellenbach, *Libertas*, Stuttgart, 1936, pp. 199-200.

to, para no reaparecer sino a mediados del siglo IV. ¿Debemos suponer que hubo una interrupción temporal de la humildad cristiana? Para explicar este hecho tan notable, el autor dice que desde mediados del siglo IV el influjo del monacato y del "movimiento ascético", extendido también a los legos, llevó a la readopción de las fórmulas de devoción; así, cree que la única explicación de las fórmulas occidentales de devoción es la psicología de la piedad cristiana —la de San Pablo y la del monacato—, y las convierte de ese modo en expresión de humildad.

Julius Schwietering se adhirió a las ideas de Schmitz en un estudio [3] que, por lo demás, contiene valiosos materiales para el conocimiento del estilo poético medieval. El concepto que tiene Schwietering de las fórmulas de devoción es aún más unilateral que el de Schmitz, pues hace remontar a San Pablo todos los fenómenos que observa: "*1)* La costumbre de encubrir el nombre del autor; *2)* la fórmula que expresa la incapacidad poética y la incompetencia espiritual; *3)* la fórmula de la debilidad y fragilidad espirituales". El estudio de Schwietering comienza con las siguientes palabras:

> Cuando en el saludo inicial de sus cartas el apóstol San Pablo añadió a su nombre el *seruus Iesu Christi* (Romanos, I, 1; Filemón, I, 1), *seruus Dei* (Tito, I, 1), fórmula de devoción de origen oriental, cuando él, el más pequeño de los apóstoles *(minimus apostolorum,* I Corintios, XV, 9), insiste con cristiana humildad en su flaqueza *(infirmitas,* II Corintios, XI, 30; XII, 5, 10), y no sólo se dice "basto en la palabra" *(imperitus sermone,* II Corintios, XI, 6), sino que llega a confesar *non ego autem, sed gratia Dei mecum* (I Corintios, XV, 10), está dando a la actividad literaria y poética del Oriente y Occidente cristianos el modelo —siempre vivo, aunque no siempre eficaz— de la *humilitas* cristiana.

En el curso de su estudio, Schwietering suele mencionar el "aparato de fórmulas del servilismo cortesano" y las "fórmulas vacías de la devoción cortesana", rozando así un tema que hay que separar rigurosamente del de la humildad cristiana. A pesar de esto, se cree obligado a derivar de la humildad cristiana todas las fórmulas de devoción que encuentra en el alto alemán medio; no tiene en cuenta la posibilidad de que haya modelos antiguos.

Hay que observar ante todo que *humilis* no equivale originalmente a 'humilde'. *Humilis* (relacionado con *humus,* equivalente al griego ταπεινός) designa bajeza, en el sentido concreto y espacial, y después viene a significar, en sentido figurado, todo lo que es vulgar y plebeyo *(sordida et humilia),* lo que está *infra dignitatem* (Quintiliano, VIII, II, 2-3),

[3] *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter,* Berlín, 1921 *(Göttinger Abhandlungen,* núm. 3).

entre otras cosas la inferioridad social, como en *humilibus parentibus natus*, o, en francés,

l'humble condition d'un gardeur de moutons.

El latín eclesiástico fué el que dió a la palabra *humilitas* la connotación positiva de 'humildad', aunque se siguió conservando el sentido de 'bajo, despreciable'.

Debemos preguntarnos en seguida si hay alguna razón para hacer remontar a San Pablo todas las "fórmulas de humildad" de Schwietering. ¿Qué podemos decir de la humildad del apóstol? ¿Era humildad lo que quería expresar en la *intitulatio* de sus cartas? Un cristiano realmente humilde no suele afirmar su humildad; a aquel piadoso prelado renano que, según se cuenta, dijo: "La humildad es la más rara de todas las virtudes; gracias a Dios, yo la poseo", será difícil erigirlo en dechado de humildad. La ciencia moderna nos muestra que las fórmulas *seruus Dei*, *seruus Iesu Christi* de San Pablo y de otros autores del Nuevo Testamento no son expresión espontánea de humildad personal, sino imitación del δοῦλος Θεοῦ del Antiguo Testamento, que es a su vez adaptación de las fórmulas profanas de sumisión empleadas por los funcionarios y súbditos de las tiranías orientales antiguas.[4] Además, no hay que pasar por alto el hecho de que el δοῦλος en San Pablo no constituye sino una parte de la serie de designaciones más o menos ricamente desarrolladas en que expresa la conciencia apostólica y jerárquica de su propia autoridad [5] (así, por ejemplo, en Romanos, I, 1; Gálatas, I, 1; I Corintios, I, 1). En otras palabras, las "fórmulas de humildad" con que comienzan las epístolas paulinas no pretenden sino acentuar la función docente del apóstol; deben concebirse desde el punto de vista del derecho eclesiástico, no desde el punto de vista psicológico. San Pablo se llama a sí mismo "siervo de Jesucristo" —como más tarde el papa se llamará *seruus seruorum Dei*— para afirmar su misión y su nombramiento espiritual, de acuerdo con la palabra del Señor (San Mateo, XX, 26-27): *Quicumque uoluerit inter uos maior fieri, sit uester minister: et qui uoluerit inter uos primus esse, erit uester seruus.*

Muy otra cosa sucede con las confesiones de humildad que aparecen en el texto mismo de las epístolas paulinas; ahí puede expresarse libremente, mientras que en la frase inicial se ve ligado a un esquema que no por elástico deja de ser formal. Schwietering insiste especialmente en el he-

[4] Cf. Rudolf Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, s. v. δοῦλος; Hans Lietzmann, *Die vier Briefe des Paulus erklärt*, 1923-1928, comentario a Romanos, I, 1.

[5] Cf. Otto Roller, *Das Formular der paulinischen Briefe*, Stuttgart, 1933, pp. 99 *ss.*

cho de que San Pablo se dice elegido de Dios (I Corintios, XV, 9-11); pero si comparamos con el texto bíblico los pasajes que cita, veremos que Schwietering desprende del conjunto, primero el *minimus apostolorum* (versículo 9) y en seguida —después de intercalar tres pasajes de otra carta— el *non ego autem, sed gratia Dei mecum.* Pero el texto completo dice:

> *Ego enim sum minimus Apostolorum, qui non sum dignus uocari Apostolus, quoniam persecutus sum Ecclesiam Dei. Gratia autem Dei sum id quod sum, et gratia eius in me uacua non fuit, sed abundantius illis omnibus laboraui: non ego autem, sed gratia Dei mecum. Siue enim ego, siue ille: sic praedicamus, et sic credidistis.*

Este texto completo nos muestra: *1)* que *minimus Apostolorum* no es una "fórmula" de humildad, que no es una *intitulatio*, y que por lo tanto no equivale al *seruus Iesu Christi;* las palabras citadas son más bien parte de una frase que expresa el motivo muy fundado por el cual San Pablo tenía que juzgarse a sí mismo como el más despreciable de los apóstoles (la vida que había llevado antes de su conversión era causa suficiente); *2)* que a esta confesión de indignidad sigue la orgullosa apreciación de su propia obra *(abundantius illis omnibus laboraui).* San Pablo sabe que ha hecho más que los otros apóstoles, y eso porque la gracia de Dios estaba con él; sin embargo, en la frase final, San Pablo anula esta afirmación de superioridad, diciendo que lo que él predica es lo mismo que predican ellos.

Todo el pasaje atestigua una conciencia apostólica de sí mismo, no, en modo alguno, la humildad. Hay que tener en cuenta, finalmente, las expresiones de "humildad" de la segunda epístola a los corintios. Schwietering hace resaltar como típica la "confesión de incapacidad oratoria" *(imperitus sermone,* II Corintios, XI, 6); pero no hay que aislar esas palabras, que sólo pueden comprenderse por lo que las precede, X, 10: *Quoniam quidem epistolae, inquiunt, graues sunt et fortes: praesentia autem corporis infirma, et sermo contemptibilis.* San Pablo reproduce aquí las críticas de sus rivales corintios; éstos admiten que sus cartas son enérgicas y vigorosas, pero consideran débil su presentación personal y critican su manera de hablar. A esto San Pablo contesta en XI, 6: "Aunque soy basto en la palabra, empero no en la ciencia" *(etsi imperitus sermone, sed non scientia).* El apóstol coloca evidentemente la *scientia* muy por encima de la habilidad retórica (cf. I Corintios, II, 4); posee, pues, lo superior, lo mejor, y está por encima de sus adversarios. Estos pasajes no son un testimonio muy adecuado para probar la humildad de San Pablo; son en cambio valiosos ejemplos de *captatio beneuolentiae;* de ahí su extraordinaria popularidad entre los escritores eclesiásticos. También suelen citarse esas frases con otro sentido; así, el autor de la *Visio Anselli* escribió un prólogo,

recientemente descubierto por Dom Wilmart, en que dice: *Nempe apostolus gloriatur et dicit: etsi imperitus sermone, sed non scientia. Sed ego misellus utroque careo;* [6] lo cual muestra que el autor no vió en las palabras de San Pablo una fórmula de humildad, sino una expresión de suficiencia, al lado de la cual él se siente pobre y pequeño.

Bastará lo dicho para limitar considerablemente la "teoría de San Pablo" y descartar el término "fórmula de humildad". Tendremos que aislar nuevamente los datos mezclados por Schmitz y Schwietering; deberemos usar el término "fórmula de devoción" en el sentido estrecho que le asignó Bresslau. Tanto la "fórmula de acatamiento" como la "confesión de incapacidad" son algo muy distinto, y por lo demás bien delimitado. Citemos un ejemplo. Schmitz dice *(op. cit.*, pp. 103-104) que, en sus obras poéticas, San Eugenio de Toledo emplea frecuentemente una fórmula de devoción. Uno de sus poemas termina con los versos que hemos citado *supra*, p. 130; en ellos el autor dedica su poema al rey,[7] empleando, no una fórmula de devoción, sino una fórmula de sumisión. Finalmente, llamaremos "confesión de incapacidad" a todo aquello que Schwietering reúne bajo la rúbrica "fórmula de incapacidad poética e incompetencia espiritual".

La confesión de incapacidad se distingue de las fórmulas de devoción y acatamiento, primero, en que constituye un tópico de la introducción, y segundo, en que se dirige al lector y no —por lo menos no necesariamente— a una persona de distinta posición social que el autor. Lo único que tienen en común los tres tipos que hemos distinguido es el factor de empequeñecimiento de sí mismo; pero se trata de una convención social, que surge de manera espontánea en todas las culturas, y que hay que separar rigurosamente del fenómeno de la humildad; ésta entró en la historia con el cristianismo, como algo completamente nuevo.[8] El empequeñecimiento de sí mismo existió antes que la humildad y siguió viviendo al lado de ella como una convención social; aún existe en nuestros días. En China suele sustituirse el "yo" por "el hermanito menor", "el inferior", "el tonto"; en el Japón, por "mi egoísmo", "la imprudente hierba". Wundt hace remontar este fenómeno al despotismo patriarcal de la cultura china.[9]

[6] A. Wilmart, *Analecta Reginensia*, 1933, p. 285 *(Studi e Testi*, LIX).

[7] Sobre las dedicatorias, cf. Gräfenhain, *De more libros dedicandi*, Marburgo, 1892, y J. Ruppert, *Quaestiones ad historiam dedicationis librorum pertinentes* (tesis), Leipzig, 1911.

[8] Cf. el examen fenomenológico de la humildad en Max Scheler, "Die Rehabilitierung der Tugend", ensayo publicado en *Vom Umsturz der Werte*, Leipzig, 1923, vol. I.

[9] *Völkerpsychologie*, II, 2ª parte, 3ª ed., Leipzig, 1912, pp. 45-46. Cf. también Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlín, I, 1923, pp. 211-212.

La idea que defiende Schmitz, o sea que la fórmula de devoción procede de la difusión del monacato a partir de *ca.* 350, es ya insatisfactoria por razones internas; no tiene en cuenta el hecho de que la evolución del cristianismo desde el edicto de tolerancia de Constantino hasta los edictos de religión del emperador Teodosio y de Graciano (constitución de la Iglesia católica en única iglesia del Estado [10] y prohibición del culto pagano) tuvo por consecuencia, no sólo la cristianización del Imperio, sino también una extensa "mundanización" de la Iglesia. No puede hablarse, por lo tanto, de una generalización del "movimiento ascético". El empleo creciente de la fórmula de "humildad" debe explicarse más bien por el hecho de que, a partir de Diocleciano, el ceremonial del Imperio se fué desarrollando cada vez más. Se trata de convenciones de la sumisión cortesana, observadas por los paganos lo mismo que por los cristianos. Así comprendemos también por qué en Símaco hay una acumulación de tratamientos ceremoniosos.[11]

Si, de acuerdo con esto, la fórmula medieval de sumisión depende en gran medida de los modelos pagano-romanos, con mayor razón podrá decirse eso de la confesión de incapacidad. Al hablar de ésta (*supra*, pp. 129 y 586), dijimos que sólo se conocen dos modelos bíblicos: el *imperitus sermone* de San Pablo y la *agnitio propriae imbecillitatis* de la Sabiduría de Salomón. El que sólo hubiese dos modelos "cristianos" hizo que los de la Antigüedad tuvieran mucha mayor influencia. Entre los millares de tópicos y convenciones de la antigua retórica que penetraron en la literatura de la Edad Media cristiana penetró también el de la falsa modestia. Uno de sus principales medianeros debió de ser San Jerónimo. Éste conoce la fórmula de la *paruitas* y hasta la emplea irreflexivamente en una frase en que —con poca humildad— llama a sus adversarios "puercas inmundas": *Non mirum... si contra me paruum homunculum immundae sues grunniunt* (*PL*, XXIII, col. 935 A). San Jerónimo emplea además la *captatio* con

[10] Naturalmente la historia eclesiástica celebra esta decisión, considerándola como el comienzo de una "época de florecimiento". No pensaba lo mismo San Jerónimo, quien tenía proyectada una historia de la Iglesia que llegaría hasta la "hez" del presente y que debía mostrar, entre otras cosas, que si la Iglesia había ganado en poder y riquezas, había decaído moralmente. Esto puede leerse en su *Vita Malchi*, escrita hacia el año 390 (*PL*, XXIII, col. 55). El pasaje dice así: *Scribere enim disposui ab aduentu Saluatoris usque ad nostram aetatem, id est ab apostolis usque ad nostri temporis faecem, quomodo et per quos Christi Ecclesia nata sit, et adulta, persecutionibus creuerit et martyriis coronata sit; et postquam ad Christianos principes uenerit, potentia quidem et diuitiis maior, sed uirtutibus minor facta sit.* E. Seeberg ha estudiado este pasaje desde el punto de vista de la historia del pensamiento en su libro *Gottfried Arnold*, Meerane en Sajonia, 1923, pp. 275 *ss.*

[11] Sobre Símaco, cf. Norden, *Die antike Kunstprosa*, pp. 643-644, y ante todo August Engelbrecht, *Das Titelwesen bei den spätlateinischen Epistolographen (Jahresbericht des Gymnasiums der k. k. Theresianischen Akademie in Wien*, 1ª parte, 1893). Según Engelbrecht, los títulos y tratamientos ceremoniosos no se pusieron en boga sino a partir del siglo IV.

la fórmula de la *paruitas* en: 1) *Tuae beneuolentiae erit non eruditionem nostram, quae uel nulla uel parua est, sed pronam in te suspicere uoluntatem*; 2) *cudimus non ignari imbecillitatis nostrae et exilis ingenii riuulum uix paruo strepentem murmure sentientes.*[12] Estas expresiones de San Jerónimo son típicas, no de la mentalidad cristiana, sino del afectado manierismo de la tardía literatura romana, común a paganos y cristianos. En San Jerónimo y en otros grandes hombres de la Iglesia esta afectación sólo aparece, claro está, en casos esporádicos, pero hubo desde el siglo IV literatos cristianos que se esforzaron por competir en artificio retórico con los autores paganos; así Ausonio, Sedulio, Fulgencio, Sinodio, Enodio, Venancio Fortunato, para sólo nombrar a unos pocos. Al igual que para sus contemporáneos paganos (Símaco, por ejemplo), lo principal en la literatura es para estos autores el virtuosismo retórico; así, en la *captatio beneuolentiae* suelen afirmar que carecen de elocuencia, empleando en ello gran número de giros estereotipados.[13] Se excusan de que su estilo *(sermo)* o su talento *(ingenium)* o ambos a la vez sean áridos, secos, vacíos *(ariditas, siccitas, ieiunae macies orationis*; esto último ya es el estilo de Tácito); de que sean rudos *(rudis, simplex, communis, incompositus, incomptus, incultus)*, ásperos *(impolitus, scabies)*, oxidados *(rubigo)*, poco limpios *(sordidus)*, pobres *(egestas, inopia, paupertas, exilitas, sterilitas)*. Se complacen especialmente en acusarse de *rusticitas*, esto es, de tener un lenguaje rudo, incorrecto, propio de labriegos. El empleo excesivo de tales expresiones estereotipadas no se generalizó sino en época tardía, en los siglos V y VI; pero precisamente a los retóricos de esta época —Sinodio y Venancio Fortunato ante todo— se les tenía, a lo largo de la Edad Media, por modelos de estilo, y se les imitó asiduamente.

La "confesión de incapacidad" de la Edad Media procede, pues, en gran parte del manierismo estilístico de la tardía Antigüedad, no de la Biblia. Entre los términos técnicos de la *excusatio* arriba enumerados no hay uno solo de origen bíblico. En ciertas ocasiones, no cabe duda, los autores buscan un contacto con la Biblia, aunque esto sucede rara vez; pueden resultar entonces cosas curiosas. En la epístola dedicatoria de su Vida de San Amando, Milón de St. Amand escribe: *Rusticitati autem meae ueniam date; necesse est, quia rusticatio, ut quidam ait, ab altissimo creata est.* El autor alude aquí al Eclesiástico de Jesús ben Sirac, VI, 16: *Non oderis laboriosa opera, et rusticationem* [la agricultura] *creatam ab altissimo.* El buen Milón se permite aquí un chiste de teólogo.

Mencionaremos, de época más tardía, un artificioso ejemplo de confesión de incapacidad, todo él compuesto de citas de la Biblia y de fórmulas

[12] Citado por W. Stade, *Hieronymus in prooemiis quid tractaverit...*, Rostock, 1925, p. 78.

[13] Los ha reunido Hans Bruhn, *Specimen vocabularii rhetorici ad inferioris aetatis latinitatem pertinens* (tesis), Marburgo, 1911.

de la tardía Antigüedad: el proemio de Gautier de Châtillon *(Moralisch-satirische Gedichte*, p. 38):

> *In domino confido. Quomodo dicitis anime mee: "Transmigra in montem sicut passer", quoniam ecce peccatores intenderunt arcum?* [14] *In consilio iustorum et congregatione dicturus, cum uerbis elegantibus non floream, quibus erubescentis imperitie mee uerecundiam ualeam redimere —non enim labra prolui* [15] *decretorum fonte nectareo nec Iustiniani thoris accubitans* [16] *legum pabulo sum refectus— de proprii uiribus ingenii diffidens in domino confido.*

Valdría la pena hacer una compilación y un examen estilístico de las fórmulas de acatamiento y de las confesiones de incapacidad. Las observaciones precedentes podrán servir de orientación y precaver contra la tendencia a hacer a la Edad Media más cristiana o más piadosa de lo que en realidad fué. Una fórmula literaria no debe interpretarse como expresión de una idea espontánea. Citemos un último ejemplo, relacionado con lo que hemos venido diciendo. Samuel Singer [17] ha tratado de probar que el ideal griego de la *calocagathia* se continuó en la Edad Media, "comenzando por la *dulcedo* de la época merovingia". ¿Cómo llegaron los merovingios al ideal de la *dulcedo?* Muy sencillo: gracias al libro de R. Koebner sobre Venancio Fortunato.[18] Fortunato, ese virtuoso del panegírico, suele hablar de la *dulcedo* del hombre al cual celebra; de ahí deduce Koebner que la *dulcedo* debe "haber sido para sus amigos mismos el más alto valor de la nobleza de espíritu" (p. 32), y que tiene que haberse considerado "en la corte austrásica como suprema prueba de nobleza personal" *(ibid.)*. Vemos aquí cómo un historiador de la cultura [19] puede llegar a resultados ficticios, apoyado en textos mal entendidos.[20] Debemos partir del hecho

[14] Hasta aquí, cita del Salmo X, 2-3.

[15] De Persio, Prólogo *(Choliambi)*, 1.

[16] Sedulio, *Carmen paschale*, Prefacio, 2: *Nostris accubitare toris.* (Las referencias se deben a Karl Strecker).

[17] *Germanisch-romanisches Mittelalter*, Zürich-Leipzig, 1935, p. 98.

[18] *Venantius, seine Persönlichkeit und seine Stellung...*, Leipzig, 1915.

[19] La obra de Koebner apareció en la serie *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, editada por W. Goetz.

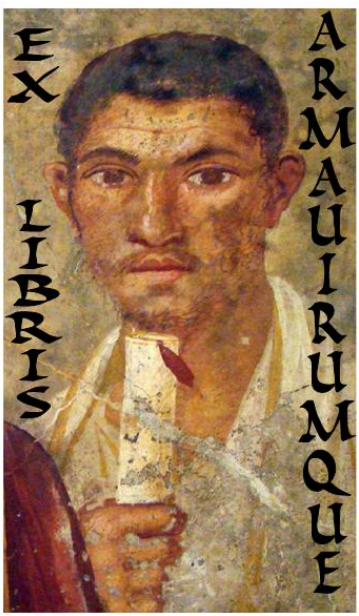
[20] En uno de los poemas citados por Koebner para probar su teoría, *dulcedo* no significa otra cosa que 'don oratorio' *(MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, p. 160, versos 73-74):

> *Admiranda etiam quid de dulcedine dicam,*
> *nectare qui plenus construis ore fauos?*

Pero también en el poema a Gogón (libro VII, 1; cf. Georg Baesecke, *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums*, Halle, 1940, p. 127) reaparece este "concepto". Gogón vence gracias a la *dulcedo* (verso 11); en seguida (versos 19-20):

> *Aedificas sermone fauos noua mella ministrans,*
> *dulcis et eloquii nectare uincis apes.*

de que la designación *dulcis*, *suauis*, *dulcissimus*, *suauissimus*, aplicada a deudos (también a parientes y amigos) es algo muy frecuente en latín; así, un importuno charlatán se dirige a Horacio con las palabras *dulcissime rerum* (*Sátiras*, I, IX, 4). De *dulcis* se hizo después *dulcedo*, en el vocativo, como *paruitas mea* de *paruus*, etc. Según el *Thesaurus*, la palabra *dulcedo* aparece por vez primera aplicada a una persona en el año de 360, en un epitafio cristiano. Macrobio escribe: *Eustachi fili, uitae mihi dulcedo pariter et gloria.* Teodosio emplea *dulcedo tua* como encabezamiento epistolar ceremonioso, lo cual corresponde al griego ἡ σὴ γλυκύτης. *Dulcissima gratia uestra* y otras expresiones análogas pueden verse en documentos de la época merovingia.[21] *Dulcedo* no es, pues, la "*calocagathia* de los merovingios", sino un giro cariñoso, que aparece en Italia hacia 350 y que después se convierte en giro común del estilo ceremonial.[22]



[21] Karl Zeumer, *Formulae merowingici et karolini aevi*, Hannover, 1886, p. 24, línea 23.

[22] Engelbrecht sólo trae en su obra dos citas relativas a la *dulcedo* (tomadas de Avito y Ruricio).

III

EMPLEO METAFÓRICO DE LOS TÉRMINOS TÉCNICOS GRAMATICALES Y RETÓRICOS

El empleo metafórico de los términos gramaticales y retóricos procede del sistema escolar de la tardía Antigüedad y de la Edad Media. La simbiosis de la gramática con la poesía comienza a delinearse desde la época de Nerón. De ésta data un epigrama de Lucilio (*AP*, XI, núm. 139) en el cual encontramos por primera vez una aplicación figurada de términos gramaticales y retóricos; tienen aquí un sentido obsceno (*casus*, *coniunctio*, *figurae*, *coniugatio*). Estos chistes eruditos son también populares en la Edad Media Latina. Paul Lehmann [1] ha reunido materiales sobre esos temas. Las designaciones de los casos, sobre todo, se solían emplear como eufemismos mordaces, principalmente para dos de los grandes temas de las sátiras medievales: la codicia de la curia (en Roma sólo triunfan el *accusatiuus* y el *datiuus*) y la corrupción de las costumbres (*genetiuus*). Distinto es el caso de la alabanza de los placeres eróticos disimulada con términos gramaticales; [2] estos poemas suelen ser groseros, pero no necesariamente obscenos. Un alumno de latín escribe con donaire:

Schola sit umbra nemoris,
liber puelle facies.[3]

Este mismo alumno sabe interpretar a su manera la declinación y la conjugación, la conjunción y la interjección. En el siglo XII, la interpretación erótica de los términos gramaticales penetró también en la "alta literatura", en el *Planctus Naturae* de Alain de Lille. La Naturaleza (*SP*, II, pp. 436-437) se queja de que, en la unión de los sexos, la humanidad incurra en "barbarismos", en "metaplasmos" que pecan contra las reglas de Venus. Los hombres no prestan atención a la "ortografía" de la diosa, y degeneran en incorrecta "anástrofe".[4] Su locura los hace llegar hasta la "tmesis".[5] Entre los que profesan la "gramática" de Venus, algunos sólo

[1] *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, pp. 75 *ss.* y 152 *ss.*

[2] También se da en la literatura oriental: "Empleó la preposición en la construcción correcta, y unió la oración copulativa a la cópula; y su marido quedó eliminado como la terminación nominal antes del genitivo" (*Mil y una noches*, Noche 971, según la traducción alemana de Enno Littmann, Leipzig, VI, 1928, p. 488).

[3] Paul Lehmann, *Parodistische Texte*, Munich, 1923, p. 49, versos 37-38.

[4] Inversión del orden normal de las palabras: *Litora circum*, en vez de *circum litora* (San Isidoro, *Etimologías*, I, XXXVII, 16).

[5] "Fraccionamiento" de una palabra: *Circum dea fudit amictum* (*Eneida*, I, 412) en vez de *circumfudit* (San Isidoro, I, XXXVII, 19).

escogen el género masculino, otros sólo el femenino, otros se deciden por entrambos.

En Alain de Lille, las metáforas gramaticales no están ya al servicio de la parodia ni de la erótica, sino más bien al de una crítica filosófica de la cultura, que procura dar a la gravedad del tema el atractivo de la cuidada elegancia de la forma. En el último cuarto del siglo XII, este tipo de expresiones está muy en boga; a las metáforas gramaticales se añaden las de las figuras retóricas. Uno de los maestros de la nueva poética, Mateo de Vendôme, dice de un padre cruel, que deja a su hijo en la miseria, que sólo *per antiphrasin* [6] podría llamarse padre.[7]

Como tantas otras cosas, también esta curiosidad estilística pasó al manierismo español del siglo XVII. Góngora convierte un río en período retórico, en el cual las islas representan "paréntesis frondosos".[8] Un temblor se llama en Gracián "eclipse del alma, paréntesis de mi vida".[9] También Lope emplea este manierismo; "prólogo" y "epílogo" son expresiones bien conocidas de sus personajes (*Obras*, ed. Real Academia Española, Nueva edición, Madrid, 1916 *ss.*, XI, pp. 455 *b* y 467 *a*). Muy cultas son las palabras de un alcalde (*ibid.*, XII, p. 91 *a*):

Pues ¿cómo de esa suerte vives,
sirves, pides por Dios, y, sin paráfrasis,
andas hecho bribón por las tabernas?

También un enamorado hace gala de sólida cultura escolar (*ibid.*, XII, p. 645 *b*):

Tirano amor, cuya opinión temática
nos muestra bien la librería histórica;
escura ciencia en lengua metafórica
de la esfinge de Tebas enigmática.

Dichoso el que se queda en tu gramática
y no llega a tu lógica y retórica;
pues el que sabe más de tu teórica
menos lo muestra en tu experiencia prática.

[6] El ejemplo clásico de esta figura, que consiste en llevar el eufemismo hasta un punto en que el sentido queda invertido, es, entre los retóricos, el nombre de "Euménides" ('las Benévolas'), aplicado a las Furias.

[7] *Sitzungsberichte* de Munich, 1872, p. 618. Otros ejemplos: epéntesis y síncope en una joven hermosa (*SP*, I, pp. 256-257); prolembsis (Gautier de Châtillon; *Revue bénédictine*, XLIX, 1937, p. 144, 54); paréntesis (Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, I, 65); hendíadis (anónimo en *ZRPh*, L, p. 80); apóstrofe (Enrique de Avranches, en *Forschungen zur deutschen Geschichte*, XVIII, 1878, p. 73).

[8] *Soledad I*. Citado por E. Joiner Gates, *The metaphors of Góngora*, Filadelfia, 1933, p. 92.

[9] *El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, Filadelfia-Londres, I, 1938, p. 118.

Pues igualas, amor, en tu matrícula
los sabios y los bárbaros salvájicos,
el mar y el fuego, el hielo y la canícula,

yo seré Ulises a tus cantos mágicos,
pues sólo vemos en tu acción ridícula
principios dulces para fines trágicos.

Calderón tiene debilidad por los giros de este tipo. Una dama dice a un caballero que la vieron salir cuando iba a visitarlo; el Amor hizo de la forma activa una forma pasiva, pecando así contra la gramática *(El galán fantasma*, I; ed. Keil, I, p. 308 *a*):

Barbarismo de amor grande,
salir a ver y ser vista;
pues, mal gramático, sabe
persona hacer que padece
de la persona que hace.

Calderón hace uso semejante de otros términos retóricos: metáfora, hipérbole, prólogo, epílogo, énfasis, etc. Daré un ejemplo más. Cierto personaje quiere describir una fiesta de la corte madrileña, pero desespera de su tarea *(Guárdate del agua mansa*, II; *ed. cit.*, IV, p. 352 *a*):

...aunque más lo pretenda,
no es posible, si no es
que la retórica quiera
en sus figuras prestarme
el uso de sus licencias,
cometiendo una que llaman
tropo de prosopopeya,
que es...

El término *prosopopeya*, que originalmente designa una figura retórica, sufrió en español un interesante cambio de sentido: pasó a significar también 'afectación de gravedad y pompa' (Academia); en este sentido la emplea Cervantes en el *Quijote* (II, xxxvi), donde aparece después una princesa Antonomasia[10] (II, xxxviii). Quizá deba verse en estos pasajes una protesta contra el manierismo de su tiempo.[11]

[10] Hay antonomasia cuando se llama "creso" a un rico o "mecenas" a un favorecedor de las artes.

[11] [Véanse en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 114-115, las observaciones de María Rosa Lida de Malkiel sobre el uso de las metáforas gramaticales y retóricas, con la adición de gran número de ejemplos españoles.]

IV

BROMAS Y VERAS EN LA LITERATURA MEDIEVAL

§ 1. La tardía Antigüedad

En la epopeya homérica, lo bajo y lo heroico —Tersites y Aquiles— van lado a lado. Homero pinta a Néstor con rasgos ligeramente humorísticos. Cuando Hefesto sorprende a Ares y Afrodita, se produce un episodio bufonesco, una farsa de dioses. Lo cómico y lo trágico eran parte integrante del estilo épico. "La tragedia fué la primera en intentar la plena realización del concepto de σπουδαῖον, de la gravedad total e ininterrumpida, tal como correspondía a la religión apolínea, con exclusión total de lo 'despreciable' (φαῦλον). La tragedia se alejó así conscientemente del βίος y de las primitivas formas mixtas." [1] Sólo en Eurípides llega la tragedia a rozar lo cómico en algunas ocasiones. Platón y Aristóteles sostienen la separación entre la poesía grave y la ligera.[2]

A partir del siglo III a. C. surge, como producto de las conferencias populares de los cínicos y estoicos *(diatribae)*, el estilo mixto de lo σπουδογέλοιον (lo "jocoserio"), imitado por Horacio en sus sátiras (cf. I, x, 11 *ss.*, y *Epístolas*, II, II, 60). Aquí, como en los sermones cristianos de la tardía Edad Media, se pone la broma al servicio del *ridendo dicere uerum*. Otro hecho que vino a favorecer la infiltración de elementos cómicos en la prosa y en la poesía fué la desaparición de la comedia griega y romana desde comienzos del Imperio; sólo se conservaron el mimo y la pantomima. La pantomima, baile mímico con acompañamiento musical, casi siempre sin palabras, era ya popular entre los griegos en la época clásica. El mimo —en un principio representación realista de una escena de la vida popular, y más tarde también farsa dramática— tuvo su florecimiento en la época del helenismo y consistía en un monólogo o en un diálogo. En Roma, ambos géneros se hicieron populares a partir de la época de Augusto y lograron mantenerse en pie, a pesar de los muchos ataques por parte de los filósofos (y, después, de la Iglesia), hasta el final de la Antigüedad y aún más tarde; porque los mimos medievales, de que tantos testimonios se nos conservan, son, como Hermann Reich fué el primero en reconocer,[3] los continuadores de los antiguos mimos.

[1] Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2ª parte, 1934, p. 85.

[2] *Ibid.*, I, 1ª parte, 1929, p. 12, nota 2.

[3] Hermann Reich, *Der Mimus*, Berlín, 1903. Según Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1ª parte, p. 25, nota, los *ioculatores* de la Edad Media son descendientes de las antiguas asociaciones de artesanos, en su forma más tardía.

En la tardía Antigüedad, el mimo y la pantomima se convirtieron en espectáculos del mismo tipo que los números musicales y acrobáticos. Veamos unos cuantos ejemplos. El héroe de la *Historia Apollonii* (siglo III) se muestra experto en todas las artes; es un admirable jugador de pelota y un buen tocador de vihuela: *Post hoc deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit. Post hoc induit tragicum et nihilominus admirabiliter complacuit ita* (ed. M. Ring, Posen, 1887, p. 18). Hace, pues, de pantomimo; vestido primero de actor cómico, después de trágico, actúa con gestos y saltos, esto es, sin emplear palabras. Hay una descripción de la pantomima en el número 111 de la *Anthologia latina*. En la misma colección hay también una serie de poemas, de idéntica estructura, sobre el arte del volatinero y del citarista y sobre la danza guerrera; estas poesías tenían evidentemente el propósito de representar una descripción de todo el repertorio de variedades de la Antigüedad tardía. El payaso, el mimo, el actor cómico y el trágico, el músico y el acróbata aparecen —también lado a lado— en el Panegírico de Claudiano a Manlio Teodoro (versos 311 *ss.*).

La influencia de la retórica contribuyó igualmente a borrar las fronteras entre lo cómico y lo trágico.[4] Ya los retóricos griegos conocían la disquisición "sobre lo ridículo".[5] En la *Rhetorica ad Herennium* (III, 13), la *iocatio* se define como *oratio quae ex aliqua re risum pudentem et liberalem potest comparare*. Cicerón trata el tema en el *De oratore* (II, 58-71), y Quintiliano lo estudia muy detenidamente. En la vida diaria, dice Quintiliano *(in conuictibus et cottidiano sermone)*, se permiten *lasciua humilibus, hilaria omnibus*; el *uir bonus*, claro está, no debe atentar contra su dignidad.[6] Como la gravedad es un tópico panegírico, suele suceder que, al hablar de ella, se alabe a un hombre por su capacidad de reprimir la risa.[7] También las ideas de Plinio el Mozo a este propósito llegaron a tener gran importancia en la Edad Media; aconseja al orador que, para descansar, escriba de vez en cuando poemas breves e ingeniosos: *Hi lusus non minus interdum gloriam quam seria consequuntur* (VII, IX, 10). Plinio siguió su propio consejo; mandó a un amigo una serie de obritas de ese tipo, algunas de las cuales, dice, son *petulantiora paulo*, pero —añade disculpándose— ni los hombres más graves y dignos se abstuvieron en tales

[4] E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der griechischen Literatur*, Würzburg, 1903, pp. 185 *ss.*, estudia "lo cómico y lo trágico" como pareja de contrastes análoga a las de "palabra y obra", "viejo y joven", etc.

[5] Quintiliano, VI, III, 22. Sobre la teoría del chiste en Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, cf. Ernst Walser, *Die Theorie des Witzes und der Novelle nach Hovianus Pontanus*, Estrasburgo, 1908, pp. 1-63. E. Arndt, *De ridiculi doctrina rhetorica* (tesis), Bonn, 1904.

[6] VI, III, 28 y 35.

[7] Cf. Richard Emil Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, 2ª ed., Leipzig, 1885, p. 348.

ocasiones *non modo lasciuia rerum, sed ne uerbis quidem nudis* (IV, XIV, 4); y aduce en seguida una serie de *exempla maiorum*[8] (V, III, 5), a fin de justificarse.

> *Facio nonnumquam uersiculos seueros paruum, facio tamen, et comoedias audio, et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego; aliquando praeterea rideo, iocor, ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breuiter amplectar, "homo sum"* (V, III, 2).

En Plinio, esta actitud es un programa literario y a la vez un ideal de vida:

> *Vt in uita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum aestimo seueritatem comitatemque miscere, ne illa in tristitiam, haec in petulantiam excedat. Qua ratione ductus grauiora opera lusibus iocisque distinguo* (VIII, XXI, 1).

En la poesía romana, el tema de "lo trágico y lo cómico" se discute a partir de la era de Augusto. El contraste entre la musa grave y la alegre es ya un tema favorito de Ovidio; el liviano Cupido lo obliga a apartarse del majestuoso poema heroico *(Amores*, I, 1); con pícara sonrisa, la Elegía le hace abandonar la tragedia *(ibid.*, III, 1). En el coro de las Musas, la cómica Talía actúa al lado de la trágica Melpómene. En la época de Nerón, el autor de la *Laus Pisonis* comenta ampliamente (versos 139 *ss.)* que, en sus discursos, Pisón era maestro tanto del género ligero como del grave, y otro tanto dice Tácito *(Anales*, XV, 48) de Calpurnio Pisón. Para justificar su preferencia por los temas cómicos, los poetas solían alegar que Virgilio *(Culex)* y Homero *(Batracomiomaquia, Margites)* habían escrito epopeyas cómicas. A la pregunta de si están permitidos los poemas burlescos, Estacio (prólogo al libro IV de las *Siluae)* responde que los hombres asisten también a los juegos de pelota y a los espectáculos de esgrima. En otro pasaje se apoya en Virgilio y Homero: *Sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore praeluserit* (epístola a Stella, prólogo a las *Siluae*, I). Mucho más tarde, Fulgencio (ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1898, p. 7, 25 *ss.)* menciona, en una sola plumada:

> *Quod cecinit pastorali*
> *Maro silua Mantuae,*
> *quod Maeonius ranarum*
> *cachinnauit proelio.*

Pero la fusión de lo trágico con lo cómico no es sólo un refinamiento retórico o un juego poético, sino, como vemos en Plinio, un ideal de vida

[8] Plinio emplea el término técnico con sentido paródico.

y por lo tanto un tópico panegírico. Elio Esparciano (*Vita Hadriani*, XIV, 11) dice de Hadriano: *Idem seuerus comis, grauis lasciuus, cunctator festinans, tenax liberalis, simulator simplex, saeuus clemens, et semper in omnibus uarius.* Sinesio de Cirene, filósofo y más tarde obispo (hacia 400), reparte su vida entre la seriedad y el placer (σπουδή y ἡδονή), y se complace en relatar una aventura de viaje "que la Divinidad integró harmónicamente con elementos cómicos y trágicos" (Epístolas I y IV).

En la tardía Antigüedad latina, el ejercicio escolar de la retórica y de la poética creó un gusto cada vez mayor por los juegos verbales, métricos y poéticos; éstos suelen franquear los límites de la decencia. Ausonio, maestro de retórica, educador de príncipes, cristiano sólo de nombre, se complace extraordinariamente en esas cosas y, por lo tanto, pone empeño en justificarlas. Su programa es *laetis seria miscere*, pero guardando la *regula morum* (*Commendatio codicis*, Obras, ed. Peiper, col. Teubner, Leipzig, 1880, p. 320); o, de otro modo (*ibid.*, p. 261, 1):

Sunt etiam musis sua ludicra: mixta camenis
otia sunt...

Ausonio se refiere de varios modos a este género: *mysteria friuola* (*ibid.*, p. 247, 67), *satirica et ridicula concinnatio* (*ibid.*, p. 250, 8), *uenustula magis quam forticula* (p. 260, 13), *friuola gerris Siculis uaniora* (p. 197, 12); también emplea el término *ridicula* (p. 159, v. 5), que en la Edad Media significará 'farsa'. En esa mezcla de lenguas criticada un día por Horacio[9] (*Sátiras*, I, x, 20 *ss.*), Ausonio explica cuál es su programa (p. 233, 21 *ss.*):

κεῖνος ἐμοὶ πάντων μέτοχος *qui seria nostra,*
qui ioca παντοδαπῇ *nouit tractare* παλαίστρῃ.

Símaco, amigo de Ausonio, alaba su *oblita Tulliano melle festiuitas* (*ibid.*, p. 220, 3).

La mezcla de lo trágico y lo cómico, que se encuentra también en ciertos bustos de la tardía Antigüedad, no sólo es en Ausonio un ideal estilístico, sino también un esquema panegírico (p. 34, núm. VIII, 11):

Ambo pii, uultu similes, ioca seria mixti.

En ocasiones prescinde de los *seria* (p. 41, núm. XVIII, 1, y p. 63, núm. XV, 1):

Qui ioca laetitiamque colis, qui tristia damnas...

Facete, comis, animo iuuenali senex...

[9] Cf. Wilhelm Heraeus, *Kleine Schriften*, Heidelberg, 1937, pp. 244 *ss.*

Entre los *ioci* de Ausonio están no sólo sus artificios verbales, sino también sus innovaciones métricas; así, quiere despertar a su siervo en el metro de la oda sáfica, pero al ver que no despierta, pasa a los yambos (p. 6, 21 *ss.)*. Una broma mímica es el *Ludus septem sapientum*, farsa escolar de la tardía Antigüedad. La más cómica de las obras es, sin embargo, el *Cento nuptialis*, divertimiento de filólogos, con toda la obscenidad propia del género, practicado también por los humanistas italianos. Por orden del emperador Valentiniano, Ausonio compuso un epitalamio hecho todo de versos de Virgilio, *opusculum de inconexis continuum, de diuersis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum* (p. 207, 27 *ss.)*; con afectada vergüenza dice: *Vt bis erubescamus, qui et Virgilium faciamus impudentem* (p. 215, 6-7). Es comprensible que Paulino de Nola, que tomaba en serio el cristianismo, rechazara el concepto de lo cómico que tenía su maestro Ausonio, por mucho que lo admirara (p. 304, 260):

> *Multa iocis pateant; liceat quoque ludere fictis.*
> *Sed...*

Sin embargo, para la tardía Antigüedad pagana, el *ioca seriis miscere* siguió siendo una convención aceptable. Hay en este tiempo una forma típica del estilo jocoserio, que puede llegar hasta lo burlesco. Rutilio Namaciano *(De reditu suo*, I, versos 28 *ss.)* intercala en su obra un episodio cómico. Las *Nuptiae* de Marciano Capela también están escritas en ese estilo mixto, lo mismo que el marco de la alegoría de Virgilio por Fulgencio. En Sidonio hay igualmente varias cosas de este tipo.

§ 2. La Iglesia y la risa

¿Cuál fué la posición de la Iglesia ante la risa y el humor? No es fácil contestar a esta pregunta. Los testimonios que tengo a la vista revelan una variedad de conceptos, que nos abre interesantes perspectivas histórico-culturales. Un precepto apostólico prohibía a los cristianos el *stultiloquium* y la *scurrilitas* (Efesios, V, 4). Ya en Clemente de Alejandría *(Paidagogós*, II, cap. v) se encuentran detalladas disquisiciones sobre la risa. San Juan Crisóstomo († 407) afirmaba *(PG*, LVII, col. 69) que Cristo nunca había reído.[10] El antiguo ideal de la gravedad pasó al primitivo monacato cristiano. San Atanasio dice de San Antonio que no fué ni melancólico ni excesivo en su júbilo, y que tampoco tuvo que luchar con la risa (cap. xiv). Sulpicio Severo (ed. Halm, Viena, 1867, p. 136, 22) dice de San Martín: *Nemo unquam illum uidit iratum, nemo commotum, nemo maerentem, nemo ridentem.* San Efrén Siro († 373, *doctor ecclesiae* desde 1920)

[10] Cf. la *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja, ed. Voigt, Halle, 1889, p. 155.

escribió una parenesis contra la risa de los monjes.[11] También se encuentran cosas análogas en San Basilio y en Casiano.[12] San Benito, finalmente, ordenó a sus monjes: *Verba uana aut risu apta non loqui; risum multum aut excussum non amare;* [13] al decir esto pudo apoyarse en la frase de la Escritura: *Stultus* [Vulgata *fatuus*] *in risu exaltat uocem suam* (Eclesiástico de Jesús ben Sirac, XXI, 23); pero calló la frase siguiente: *Vir autem sapiens uix tacite ridebit.* Por lo menos las palabras *risum multum aut excussum* de San Benito admitían tácitamente una risa moderada. Así también, según San Atanasio (cap. XXXVII), el discurso de San Antonio estaba "sazonado de divino ingenio", pues seguía la recomendación de San Pablo a los colosenses (IV, 6): *Sermo uester semper in gratia sale sit conditus.* Sulpicio Severo *(ed. cit.*, p. 191, 28 *ss.)* nos refiere algunas bromas espirituales *(spiritualiter salsa)* de San Martín.

Las recomendaciones de San Benito siguieron teniéndose por norma; las volvemos a encontrar en el *rhythmus* (¿merovingio o carolingio?) *De habitu et conuersatione monachorum (Poetae*, IV, p. 483, 14-17):

Obscena uerba, turpia
et risum que mouentia
tantum uitemus plurimum,
uelut uenenum aspidum.

De un obispo se dice *(Poetae*, II, p. 629, 37):

Non unquam gaudens uacuum crispare cachinnum
effugiebat ouans semper ubique leues.

El intenso movimiento espiritual del siglo XII trajo consigo una nueva discusión sobre la licitud de la risa. Hugo de San Víctor dice: *Quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludiera.*[14] ¿Puede divertirse con bromas un cristiano honesto? Hildeberto de Lavardin discute el tema en dos dísticos, uno de los cuales dice *(PL*, CLXXI, col. 1060 c):

Admittenda tibi ioca sunt post seria quaedam.
Sed tamen et dignis ipsa gerenda modis.

Radulfo Tortario habla extensamente de la materia (ed. Schullian-Ogle, Roma, 1933, p. 322, 70 *ss.)*. También Juan de Salisbury admite que de vez en cuando se ostente una *modesta hilaritas.* Mientras todo se haga

11 Véase el artículo de Heffening en *Oriens christianus*, 1927, pp. 94-95.

12 Cf. *Sancti Benedicti regula monachorum*, ed. C. Butler, Friburgo de Brisgovia, 1912.

13 Capítulo IV de la regla. Cf. asimismo el cap. VI.

14 *Apud* Hennig Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928, p. 27.

con decencia, el sabio podrá asistir a espectáculos divertidos: *Nec apologos refugit aut narrationes aut quaecumque spectacula.* Por otra parte, también hubo discusiones de principio. ¿Pertenece la risa a la esencia del hombre? [15] Cristo, que participó de la esencia humana, ¿llegó a reír alguna vez? [16] ¿Existe una alegría específicamente santa? Tales preguntas preocupan también al árido compilador Pedro Cantor, que en su *Verbum abbreuiatum* (París, después de 1187) dice:

> *Sectemur ergo mentis hilaritatem, sic ut non comitetur lasciuia: "Iucundemur secundum faciem sanctorum, habentes faciem euntium"* (Iudith, XVI) *in Ierusalem. Sed numquid potuit Deus bene risisse? Videtur quidem quod habita causa interiore laetitia bona, quod eam exterius in opere ridendi monstrare possit, maxime cum omnes defectus nostros praeterquam culpae assumpserit; etiam cum risibile, vel risibilitas, proprium sit hominis a natura datum. Quomodo ergo eo uti non potuit? Forte potuit, sed non legitur eo usus fuisse (PL,* CCV, col. 203).

Uno de los poetas y letrados más importantes del siglo XII, Gautier de Châtillon, se pregunta en qué medida podrán bromear los clérigos *(Moralisch-satirische Gedichte,* p. 14):

Nostri moris esse solet,
quando festum turbas olet,
loqui lingua clerici,
ne, si forte quid dicamus,
unde risum moueamus,
cachinnentur laici.

In conuentu laicorum
reor esse non decorum
proferre ridicula,
ne sermone retundamus
aut exemplo peruertamus
mentes sine macula.

Pauca tamen plena iocis
ordinata suis locis
placet interserere,
ne, dum semper latinamur,
ab indoctis uideamur
arroganter agere.

[15] Según Aristóteles, la risa distingue al hombre del animal.

[16] Cf. el *Policraticus* de Juan de Salisbury, I, p. 305, 8 *ss.*, donde hay una alusión a la epístola apócrifa de Léntulo; ésta es, pues, más vieja de lo que suele creerse.

Todavía en la Contrarreforma, la cuestión de si el reír convenía o no a un cristiano piadoso desempeñó un papel importante en las luchas espirituales. El jansenismo y el *Malheur à vous qui riez!* de Rancé caracterizan un rigorismo moral que los historiadores católicos tachan hoy de extremoso. Henri Bremond,[17] en cambio, celebró a San Felipe Neri, cuya lectura favorita era un libro de facecias, como *le saint patron des humoristes*;[18] la máxima del santo era: *Lo spirito allegro acquista più facilmente la perfezione cristiana che non lo spirito malinconico.*[19]

§ 3. Bromas y veras en el panegírico de los soberanos

Vemos que la posición teórica de la Iglesia dejaba ancho campo a todas las posibilidades, desde el rechazo rigorista de la risa hasta la benévola tolerancia de ella. La recomendación de los *Dicta Catonis* (III, VI),

Interpone tuis interdum gaudia curis,

debe de haber satisfecho a la moral laica. A esa máxima se remitirán aún en época muy posterior bromistas como el Arcipreste de Hita y Rabelais. Es general decir del *uir discretus* que *urbanus iocos miscet seriis*,[20] continuando así el antiguo ideal, tal como lo vemos en la *Vita Hadriani*. La idea vuelve a aparecer en la poesía cortesana carolingia como tópico panegírico. Así, Teodulfo inicia su poema a Carlomagno, en el cual describirá humorísticamente su corte, con las palabras (*Poetae*, I, p. 483, 9-12):

Ludicris haec [*laus*] *mixta iocis per ludicra currat,*
saepeque tangatur qualibet illa manu,
laude iocoque simul hunc illita carta reuisat,
quem tribuente celer ipse uidebo deo.

Y el Poeta Sajón dice de Carlomagno (*Poetae*, IV, p. 61, 261):

[17] *Divertissements devant l'arche*, París, 1930, pp. 85 *ss.*

[18] Sobre la risa en el antiguo monacato, véase además el artículo de Steidle en la *Benediktinische Monatsschrift*, XX, 1938. Sobre las bromas indecentes de los monjes hablan: Richard Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig, 1906, p. 66; Hans Lietzmann, *Byzantinische Legenden*, Jena, 1911, p. 61; Paul Wendland en los *Neue Jahrbücher*, 1916, p. 234. La actitud rigorista de San Bernardo aparece mencionada en la obra de Giraldo Cambrense, ed. J. S. Brewern, Londres, 1861-1873, vol. II, p. 176. Pedro de Poitiers y Pedro el Venerable adoptan una posición conciliadora (*PL*, CLXXXIX, cols. 51 B y 354 C). A propósito del moderado juicio que se tenía sobre el *mendacium iocosum* en la escolástica de los primeros tiempos, cf. la *Theologische Quartalschrift*, XCIII, 1940, p. 128.

[19] *Apud* Mario Praz, *Il secentismo e marinismo in Inghilterra*, Florencia, 1925, p. 63.

[20] Jakob Werner, *Beiträge*, núm. 236, verso 7.

Non umquam nimium laetus, non ualde remissus,
non multum tristis atque seuerus erat.

El tópico se aplicará también a los príncipes de la Iglesia. Si el autor de la lamentación fúnebre por el arzobispo Heriberto de Colonia († 1021) formula su *propositio* de este modo:

Fibris cordis
caute tentis
melos concinamus,
partim tristes,
partim letas
causas proclamantes
de pastore pio
ac patrono Heriberto,

debemos ver en ello la repetición irreflexiva de la anquilosada fórmula, muy poco adecuada para el caso, puesto que más adelante (estrofa 4 *a)* el autor nos dice de Heriberto:

Seueritatem
facie tristem
monstrans
letum toto
corde spreuit
mundum.[21]

En la teoría literaria se conservó la pareja de conceptos *ludicra-seria* de la tardía Antigüedad; aparece con ese sentido en el pasaje de Teodulfo arriba citado.

Sería fácil aducir gran número de ejemplos de la poesía latina del siglo XII; me limitaré a señalar dos. El primero es de un panegírico (de autor desconocido) a un obispo de Ratisbona;[22] es interesante, por que evidentemente el poeta adoptó la pareja *seria* y *ludicra* como una fórmula fija, empleándola muy torpemente; porque los *seria* abarcan todos los dones con que Dios favoreció al obispo, y en seguida dice (versos 28 *ss.)*:

Attamen ut quedam paulisper ludicra dedam,
preter dona dei sunt hic lucra materiei,
uomere uel cultro non illa quis eruet ultro
sed studio mentis, quod non est insipientis,
tantam quero uiam causasque per astronomiam;

21 *Carmina Cantabrigensia*, p. 23.
22 Publicado por Wilhelm Wattenbach en *NA*, II, p. 387.

sed uereor multum, ne trufas sit dare stultum
istius artis opus Chaldea sacerque Canopus
et primum Siria dedit... [sigue un horóscopo].

Muy refinada es la discusión moral y estética de Marbod de Rennes en el poema *De apto genere scribendi*, poema pleno de madurez y sabiduría, que por su forma y por su contenido merecería figurar en una antología. Cito sólo unos cuantos versos (*PL*, CLXXI, col. 1693 B):

Ergo propositum mihi sit, neque ludicra quaedam
scribere, nec uerbis aures mulcere canoris;
non quod inornate describere seria laudem;
sed ne, quod prius est, neglecto pondere rerum,
dulcisonos numeros concinnaque uerba sequamur.
.....
Nec tantum omnino me poenitet illa secutum,
in quibus, exercens animum, sudare solebam,
nam grauior iuueni labor aptior esse uidetur,
et citus a grauibus fit transitus ad leuiora.
Praeterea iuuenem cantare iocosa decebat;
quod manifesta seni ratio docet esse negatum,
cuius morali condiri uerba sapore
conuenit, et uitiis obsistere fronte seuera.

De lo expuesto hasta ahora resulta que el dualismo de "lo cómico y lo trágico" es, a partir de la Antigüedad tardía, un esquema ideológico y formal que aparece en la teoría retórica, en la poesía, en la poética, y también en el terreno de los ideales de vida fijados por el estilo panegírico (en esto es comparable con el tópico *puer-senex*). Pero podríamos dar un paso más. Ya los casos aducidos hasta ahora permiten suponer que la mezcla de los dos elementos era una de las normas estilísticas bien conocidas por el poeta medieval, aun cuando no la encontrara formulada expresamente en ninguna parte. De ser acertada esta hipótesis, podríamos interpretar el fenómeno como una nueva corroboración de la idea de que la Edad Media tenía marcada preferencia por todas las formas del cruce y de la mezcla de estilos. De hecho, en la Edad Media encontramos *ludicra* incorporados aun a temas y géneros que para nuestra sensibilidad, educada en la estética clasicista, excluyen radicalmente tal mezcla. Lo mismo cabe decir de la literatura eclesiástica, de la cual nos ocuparemos en seguida.

§ 4. Comicidad hagiográfica [23]

La poesía eclesiástica de la Edad Media es continuación de la antigua poesía cristiana; pero esta misma no era en modo alguno homogénea, sino que dentro de ella había diversas corrientes, que fluían una al lado de la otra, por cauces separados. Si queremos comprenderlas históricamente, no bastará examinar a los poetas cristianos en orden cronológico; más bien hay que distribuirlos entre los diversos géneros que, a partir del siglo IV, se van formando en el sistema literario del Imperio cristiano. Tenemos, en primer lugar, los himnos, fruto del culto y ligados con él. Al lado de los himnos, se fué desarrollando la primitiva épica bíblica cristiana, producto artístico de literatos, que debe su origen al afán de adaptar la forma de la épica pagana a los temas de la historia sagrada; no tiene nada que ver con el culto, y está más cerca de la escuela que de la Iglesia o de la piedad popular. Ésta, por su parte, bebía en dos fuentes: el culto a los mártires y el culto a los santos; unas veces hallaba su expresión literaria en la *passio*, otras en las vidas de santos; ambas suelen entrecruzarse: no es raro que a una *passio* se añada después un relato de la vida del mártir (βίος καὶ μαρτύριον). Tanto las *passiones* como las vidas de santos pueden también adoptar la forma del panegírico. Los estudios del erudito bolandista Hippolyte Delehaye han arrojado luz sobre estas formas literarias.[24]

El género de la *passio* abarca dos tipos totalmente distintos: por una parte, las actas auténticas de los mártires, del tiempo de las persecuciones cristianas *(passions historiques)*; por otra, los productos literarios tardíos de la Iglesia oficial, en el siglo IV, época en que el martirio no era ya una realidad. Para los contemporáneos de Teodosio, la persecución de Diocleciano pertenecía a un pasado remoto; pero justamente entonces llegó el culto de los mártires a su mayor florecimiento, dando lugar a gran número de *passiones*, todas ellas de carácter convencional y legendario; son lo que Delehaye llama *passions artificielles* o *passions épiques*. Para la historia literaria fué importante el hecho de que, en su *Peristephanon*, el poeta español Prudencio (hacia 400) haya dado a esas pasiones épicas la forma de la poesía artística latina:

> *Qu'avant la fin du IVe siècle, il existât un bon nombre de passions du modèle épique, on peut l'affirmer avec assurance après la lecture de Prudence, des pères Cappadociens, de St. Jean Chrysostome et d'autres*

[23] Cf. Otto Weinreich, "Antike Heilungswunder", en los *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, XIV, 1937-38, p. 157; Heinrich Günter, *Legendenstudien*, Colonia, 1906; Ludwig Zoepf, *Das Heiligenleben im 10. Jahrhundert*, Leipzig-Berlín, 1908, p. 236. En las vidas de santos también se encuentra ya la "comicidad de confesionario": María de Francia, *Espurgatoire*, ed. Warnke, Halle, 1938, p. 18 *b*.

[24] Cf. principalmente *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruselas, 1921.

auteurs. Quelques hymnes du Peristephanon *sont la traduction poétique de textes de cet ordre. Le poème de S. Vincent, de sainte Eulalie, de S. Laurent ne laissent aucun doute à cet égard.*[25]

Los poemas martirológicos de Prudencio merecen un examen más detenido, importante para nuestro objeto, porque son un ejemplo de humor grotesco dentro de un género poético religioso. El poeta hace que San Lorenzo, martirizado en una parrilla ardiente, diga a su verdugo:

"Conuerte partem corporis
satis crematam iugiter
et fac periclum, quid tuus
Vulcanus ardens egerit."
Praefectus inuerti iubet.
Tunc ille: "coctum est, deuora:
et experimentum cape,
sit crudum an assum suauius.

Es extraño encontrar estos versos en un poeta tan serio y tan poseído de su tema. Don Ramón Menéndez Pidal aduce estas dos estrofas como testimonio del españolismo de Prudencio, y funda en ellas su "teoría del provincialismo", esto es, la tesis de la continuidad del carácter español a lo largo de dos milenios: [26]

> Poesía que acierta a no excluir las complejas discordancias vitales, acogidas también siglos después por nuestro teatro: el humorismo atroz de Lorenzo en el suplicio, junto a la plegaria de histórica sublimidad; el infantil descomedimiento de Eulalia, mezclado al fuerte y magnífico heroísmo, como la restallante llama concurre con la lenta nieve para velar los miembros de la atormentada virgen emeritense; en todo muestra Prudencio una fantasía vigorosa, pero sobria, que no quiere dejar demasiado atrás la realidad de las cosas: muy respetuosa idealizadora de la verdad histórica, como después será el arte del juglar del Cid, el del cantor de San Millán y el de sus continuadores. Así colocó Prudencio en los cimientos de la nueva poesía cristiana, como piedra fundamental, características muy peculiares hispanas, disonantes a veces para la psicología de otros pueblos y a veces embarazo de timoratos comentadores.

En cuanto al himno de San Lorenzo, las estrofas citadas, a las cuales se refiere el pasaje de Menéndez Pidal, no son, como podría creerse, invención libre del poeta español; el gran investigador lo sabe, claro está, aunque no llega a decirlo al lector. Prudencio no hizo otra cosa que poner en verso

[25] Delehaye, *op. cit.*, p. 312.
[26] *Introducción a la historia de la España romana*, Madrid, 1935, p. XXIX.

una frase del mártir *(assum est, uersa et manduca)*, transmitida por San Ambrosio *(De officiis*, I, XLI), frase que se encuentra también en un sermón atribuído a San Agustín, en Máximo de Turín, en San Pedro Crisólogo, en la *Passio sancti Laurentii*, en un himno ambrosiano y en el breviario romano. En el pseudo Agustín, San Lorenzo dice: *Versate me; rex, manduca, iam coctum est.* De la investigación del P. Franchi de Cavalieri,[27] que yo sigo aquí, resulta que el relato de San Ambrosio es la fuente de todos los autores mencionados, y además que los martirologios griegos de época más remota refieren sarcasmos análogos de otros mártires. El "humorismo atroz" de Prudencio está tomado literalmente de la tradición romana; pertenece al tesoro ecuménico de motivos de la antigua *passio* cristiana. Hay una analogía impresionante en la pasión de Santa Maura, estudiada por Delehaye:

> *Plongée dans une chaudière d'eau bouillante, elle plaisante le gouverneur, qui lui fait prendre, dit-elle, un bain malheureusement un peu froid. Le gouverneur veut s'assurer par lui-même de la température de l'eau, et apprend a ses dépens que les ordres ont été bien exécutés.*[28]

¿Qué ocurre con el poema de Santa Eulalia de Prudencio? Pertenece al género mixto arriba mencionado, a esa fusión de la *vita* con la *passio*. En este género, el βίος πρὸ μαρτυρίου representa un aditamento posterior, análogo a aquellas canciones de gesta que relatan la infancia de los famosos héroes épicos *(Enfances Guillaume, Mocedades del Cid*, etc.). *Tout ce qui s'est produit dans ce genre*, dice Delehaye, *est nécessairement de la fantaisie.*[29] Prudencio no tenía, evidentemente, documentos históricos sobre la infancia de Santa Eulalia (martirizada a los trece años), pues emplea en el relato una serie de tópicos hagiográficos que se nos conservan en centenares de obras. Cuando Prudencio (estr. 23) dice de la niña:

> *Ore seuera, modesta gradu,*
> *moribus et nimium teneris*
> *canitiem meditata senum,*

está empleando el tópico *puer-senex*. El consejo del juez (versos 101 *ss.)* corresponde al tópico *Ayez pitié de votre jeunesse.*[30] Podrían enumerarse otros casos análogos. Cuando Menéndez Pidal menciona el "infantil des-

[27] En *Studi e testi pubblicati per cura degli scrittori della Biblioteca Vaticana*, XXVII, 1915, pp. 63 *ss.* Sólo después de aparecer este libro he podido ver las observaciones de H. Delehaye en *Analecta Bolandiana*, LI, 1933, pp. 55 *ss.*

[28] Delehaye, *op. cit.*, p. 289.

[29] *Ibid.*, p. 321.

[30] *Ibid.*, p. 254.

comedimiento de Eulalia" como algo especialmente característico del hispanismo de Prudencio, piensa probablemente en los versos 126 *ss.*:

Martyr ad ista nihil, sed enim
infremit inque tyranni oculos
sputa iacit...

No sé si el acto de escupir en señal de provocador desprecio aparece también en otra parte, ni tiene gran importancia saberlo; pero encaja dentro de una situación típica de las pasiones "artificiales":

On prête au martyr un langage qui convient bien mal au rôle de victime résignée. Il traite le juge de fou et d'insensé, de buveur de sang, plus cruel que toutes les bêtes sauvages.

Cuando un mártir griego llama "perro" al juez, también podemos hablar de "descomedimiento", y los *sputa* de Eulalia deben pertenecer a lo que Delehaye llama *ce genre d'aménités*.[31]

De las catorce obras del *Peristephanon* sólo nos hemos ocupado ahora de dos, pero ya por este examen parcial debemos convencernos de que, justamente en los pasajes en los cuales Menéndez Pidal quisiera ver rasgos típicamente españoles, la poesía martirológica de Prudencio se relaciona estrechamente con tradiciones eclesiásticas que, como la tradición representada por San Ambrosio o la de las *passions artificielles* anónimas, no tienen raíces españolas. ¿De dónde proceden las *passions artificielles?* No de Roma, sino del Asia Menor y de Egipto.[32] En el *Peristephanon* tenemos, pues, un reflejo iberolatino del Oriente cristiano. En general, la literatura hagiográfica del Occidente asimiló una y otra vez las influencias del Oriente griego (pensemos en la Vida de San Mamante de Walafrido Estrabón, en la leyenda de San Alejo, en el culto de San Nicolás). Como es bien sabido, el Oriente cristiano desempeña también un papel importante en el teatro del Siglo de Oro español; en este sentido cabe hablar, sin duda, de una continuidad española.[33]

[31] *Ibid.*, pp. 265-266.
[32] *Ibid.*, pp. 313-314.
[33] Menéndez Pidal ha tenido la gentileza de explicarme sus ideas: "Lo que doy como característico de Prudencio es el haber dado cabida a ese humorismo atroz en la poesía de un himno. De igual modo que las truculencias de otros martirios estaban en las Actas conocidas por todos los pintores hagiográficos, pero el haberlas llevado con especial acritud al lienzo es típico de ciertos pintores españoles. Lo mismo digo del descomedimiento de Eulalia. El introducir las estridencias de las pasiones martiriales prosísticas en la poesía latina es lo que yo doy como característica de Prudencio." Que el insigne erudito me permita, sin embargo, decir que, en mi opinión, no es del todo indiferente para la comprensión histórica de Prudencio el que sus poesías "más españolas" estén dentro de una tradición literaria ecuménica.

No sólo en las *passiones*, también en las vidas de santos hay elementos cómicos. Una de las más antiguas y más influyentes del Occidente latino, la vida de San Martín, escrita en prosa (hacia 400) por Sulpicio Severo, y junto con ella los escritos complementarios del mismo autor sobre San Martín, tienen asomos de comicidad. El santo ve aproximarse un grupo de paganos y les ordena detenerse; ellos quedan paralizados; cuando, con extremados esfuerzos, tratan de caminar, no pueden sino girar en redondo: *ridiculam in uertiginem rotabantur* (ed. C. Halm, Viena, 1867, p. 112, 8). Un milagro parecido ocurre cuando un pagano quiere matar al santo y desenvaina la espada: San Martín le tiende el cuello, pero la espada permanece inmóvil en el aire. Aquí, Sulpicio Severo no hace resaltar lo cómico de la situación *(ed. cit.*, p. 125, 1 *ss.)*, pero sí lo hace Paulino de Périgueux en su paráfrasis en verso de la obra (II, 451). El demonio atormentó mucho a San Martín, apareciéndosele unas veces como Mercurio, otras como Júpiter: *Mercurium maxime patiebatur infestum, Iouem brutum atque hebetem dicebat* (Sulpicio Severo, *ed. cit.*, p. 196, 17). Paulino de Périgueux (III, 204 *ss.)* suprimió la nota cómica, mientras que Fortunato, el tardío refundidor de la obra de Severo, la conservó. Estos ejemplos son típicos: los paganos, los demonios, los hombres malos, por amenazadores que se muestren, son ridiculizados, desenmascarados, vencidos por los santos.

Demos unos cuantos ejemplos más, sólo de las vidas de santos en verso compuestas en la época carolingia. Eginhardo nos describe al exorcista Pedro proponiendo a su carcelero, con la sonrisa en los labios *(Poetae*, II, p. 128, estrs. 21 *ss.)* una prueba divina de fuerza; el carcelero, claro está, sale perdiendo. El descubrimiento de un ladrón de caballos da un toque jocoso a la vida de San Germán escrita por Heirico *(Poetae*, III, p. 481, 229 *ss.)*; también son cómicos en ella los lamentos del diablo, cuyo campo de acción queda cada vez más menguado por el santo *(ibid.*, p. 496, 291 *ss.)*. En ocasiones, el poeta mismo se ríe del demonio y... le escupe (¿siguiendo el modelo de Santa Eulalia?); así, Milón de St. Amand *(Poetae*, III, p. 583, 191):

Hactenus ergo, pater, communi ingessimus hosti
probra alapas risus iras maledicta cachinnos
ac sputa, non uersus dedimus...

Con tranquilo humor *(ludibunde, satis ludicre)*, el *rhythmus* sobre la vida de San Cristóbal describe a dos doncellas, convertidas al cristianismo por el santo a quien querían seducir, convenciendo al príncipe pagano de la impotencia de los ídolos *(Poetae*, IV, p. 822, 152 *ss.)*. A veces, sin embargo, lo cómico aparece del lado opuesto, en los burladores recalcitrantes, que reciben después un drástico castigo. En la Vida de San Amando,

Milón de St. Amand nos presenta a un mimo que pretende contrarrestar la misión del santo *(Poetae*, III, p. 600):

Unus, iners facilis, male lubricus atque superbus,
turpis et impurus scurrilia probra susurrans,
quem merito uulgus uocitat cognomine Minmum,
obstitit infelix stolido bachante cachinno,
sed mox arreptus miser atro daemone...

Los elementos humorísticos forman, pues, parte del estilo de las vidas de santos en la Edad Media; estaban implícitos en la materia misma, y podemos estar seguros de que el público los esperaba. Esto mismo cabe decir de la poesía narrativa profana.

§ 5. Comicidad épica

También en la "epopeya" medieval son frecuentes los pasajes cómicos. Esto puede parecer sorprendente si se tiene en cuenta que el modelo formal de la epopeya medieval es la *Eneida*, obra en la cual no encontramos nada de comicidad. Sin embargo, no era ésa la opinión de los teóricos de la literatura en la tardía Antigüedad. Servio dice del cuarto libro:

Est autem paene totus in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. Sane totus in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stilus est: nec mirum ubi de amore tractatur.[34]

La teoría justificaba, pues, la intercalación de rasgos cómicos en la epopeya seria; por lo demás, los encontramos también en otra epopeya ejemplar antigua, la *Aquileida* de Estacio. En la misma *Tebaida* (II, 353), el comentador Lactancio Plácido (siglo VI) distinguió un motivo de risa. En el poema de Ermoldo Nigelo sobre Ludovico Pío hay pasajes cómicos, incluídos con toda conciencia: los ciudadanos de Orleáns se burlan de los viajeros precipitados que pasan a nado el Loira *(Poetae*, II, p. 28, 133), y Murman, el amodorrado cabecilla de los bretones, apenas si puede abrir los ojos *(ibid.*, p. 47, 207 *ss.)*; el poeta mismo permite bondadosamente que se rían de él, porque siendo monje se dedica también a las armas (p. 62, 135 *ss.)*:

Huc egomet scutum humeris ensemque reuinctum
gessi, sed nemo me feriente dolet.
Pippin hoc aspiciens risit, miratur et infit:
"Cede armis, frater; litteram amato magis".

[34] Servio, ed. G. Thilo y H. Hagen, Leipzig, I, 1881, p. 459. Cf. A. Philip McMahon, "Aristotelian definitions of tragedy and comedy", en *Harvard Studies in Classical Philology*, XL, 1929, p. 126.

Finalmente, Ermoldo Nigelo apostrofa a Heroldo, rey de Dinamarca convertido al cristianismo, aconsejándole emplear en algo útil sus ídolos, ya superfluos; que convierta a Júpiter en marmitas y a Neptuno en cubos, porque así cada cual quedará dentro de su elemento *(ibid.*, p. 70, 453 *ss.)*. En el *Waltharius* tenemos un episodio delicioso: la modorra de Atila. También hay una escena humorística en los *Gesta Berengarii (Poetae*, IV, p. 380, 200 *ss.)* y otras en la *Mesíada* de Eupolemio (siglo XI).[35] Hasta el anónimo *Ligurinus*, que canta las hazañas guerreras de Federico I en Italia, da cabida a la comicidad; así, leemos que el hambre convierte a los esclavos en antropófagos y que (VI, 48):

Nec genitor nato, nec fratri parcere frater
nouit, et elixa recreatur filia mater.

Con esto rozamos ya el tema del humor culinario, de que hablaremos en seguida.

Los ejemplos anteriores muestran que la epopeya latina de los siglos IX a XII adoptó el principio del *ludicra seriis miscere*. Pero sigamos adelante. Si la epopeya requiere episodios cómicos, es que evidentemente se la contaba entre las "lecturas de entretenimiento". Esto contradice, sin duda, los ideales de las épocas y de las estéticas clasicistas. La epopeya clásica es toda patética y solemne; lo son la *Eneida*, Lucano, Silio, la *Gerusalemme liberata*. La Edad Media no conoce tales normas; no debemos, pues, suponer en la epopeya medieval un estilo uniformemente solemne. En general, hay que tener en cuenta que dentro del marco del orden cósmico medieval la poesía profana no podía tener la posición ni la dignidad que le otorgaron otras épocas.

¿Qué idea tenía la Edad Media de su propia épica? Se cuenta, naturalmente, con pocos datos; podremos, sin embargo, aducir algunos. En el prólogo del *Waltharius*, prólogo dirigido por Geraldo al obispo Erchanbaldo, leemos:

Ludendum magis est Dominum quam sit rogitandum.

La epopeya *Waltharius* se cuenta, pues, entre los *lusus*, como toda poesía que no tiene una tendencia moral o eclesiástica. En el prólogo a los *Gesta Berengarii* leemos estos versos *(Poetae*, IV, p. 356, 21):

Seria cuncta cadant, opto, et labor omnis abesto,
dum capiti summo[36] *xenia parua dabo.*

[35] *RF*, VI, p. 523, 335 *ss.*, y p. 540, 223 *ss.*
[36] La glosa dice: *imperatori.*

Encontramos la misma idea, un siglo más tarde, en el obispo Vito de Amiens, que dice en el proemio a su epopeya histórica *De Hastingae proelio* (versos 18-19):

Elegi potius leuibus cantare camenis
ingenium nostrae mentis quam subdere curis.

Si hacemos abstracción de las fórmulas escolares, estos versos no quieren decir sino: "he escrito un poema profano". Lo religioso y lo profano, he aquí la división fundamental del mundo espiritual de la Edad Media. Dentro de lo profano entran los *ludicra;* [37] así, el autor del *Ligurinus* dice que los historiadores de Federico I habían desdeñado hasta entonces servirse de la forma poética, por parecerles demasiado frívola (I, 147):

...puduitque, reor puerilibus illos
lasciuire iocis et inanes texere nugas.

Godofredo de Monmouth comienza su *Vita Merlini* con los versos:

Fatidici uatis rabiem musamque iocosam
Merlini cantare paro.

Entre los goces de la vida, Guido de Bazoches *(NA*, 1891, pp. 98-99) enumera:

societas conuiuarum, elegancia ministrorum, poculorum et ciborum exquisita uarietas atque suauitas, blanda garrulitas diuersos rhidmice casus narrancium, gesta canencium uirorum forcium, fidicinum atque mimorum.

Las canciones de gesta pertenecen, pues, a la misma categoría que los placeres de la mesa y las exhibiciones de los mimos.

La epopeya medieval en lengua vulgar vino a continuar la tradición estilística de la latina. En la misma *Canción de Roldán*, que tan extrañamente sobresale de las demás epopeyas antiguas de Francia por lo elevado de sus ideas y por su grandeza trágica, encontramos escenas que no se ajustan al "estilo solemne", y que pertenecen más bien al terreno de los *ludicra;* así, cuando Carlomagno insulta al venerable Naimes (verso 251), cuando Roldán se permite una broma con el emperador (386 *ss.)*, cuan-

[37] La palabra *ludicra* puede adoptar por eso el sentido general de 'versos'. En una carta sobre la vanidad de todo lo terrestre, Pedro de Blois considera dichoso a un difunto por haber escapado de este mundo tan perverso; y termina bruscamente con las palabras: *Mitte mihi uersus et ludicra quae feci Turonis.* Dice que quiere mandarlos copiar *(PL*, CCVII, col. 39 B). Quizá haya que ver en esto un recuerdo de Horacio, *Epístolas*, I, 1, 10: *Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono.*

do Ganelón queda a la merced de las pesadas chanzas de los cocineros (1816 *ss.*). También hay elementos cómicos en el *Gormont* (versos 239 *ss.*, 581 *ss.*);[38] los hay en gran número en el *Pèlerinage de Charlemagne* y en la *Chanson de Guillaume*. También el *Poema de mio Cid* contiene episodios cómicos, como el de la cobardía de los Infantes de Carrión y el del engaño de Raquel y Vidas; hay asimismo versos de sabor humorístico:

2382 *Nos d'aquent veremos cómmo lidia el abbat*

o bien,

3373 *Vermejo viene, ca era almorzado.*

Si la epopeya latina medieval concuerda en esto con los cantares de gesta franceses y españoles, deberemos concluir que la epopeya medieval tenía de suyo una tendencia a lo cómico, y que ésta no se debió a la intervención de juglares corrompidos.

Ahora bien, si consideramos los motivos del humor épico, podremos observar que se repiten. El chiste "veremos cómmo lidia el abbat" recuerda el pasaje citado de Ermoldo Nigelo; el tema de la modorra se encuentra en éste, en el *Waltharius* y también en Milón de St. Amand, quien hace decir a un hombre amodorrado (versos 336-338):

Verbere non dolui necque tractus somnia rupi;
nunc uigilans ubi uina petam? capitisque dolorem
unguine quo pellam? quibus escis ora resoluam?

Y el poeta añade una larga disquisición, al final de la cual dice (*Poetae*, III, p. 655, 356 *ss.*):

Horreo, sordidius quod multis contigit unum:
multiplicata prius non Bachica pocula cessant,
quam nimis impletus reuomat, quas hauserat, offas
uenter et immixto fundantur stercora uino,
quo malus ingressus, grauior sit ut exitus illi
(perifrasin uito, quia multis cognita dico).

§ 6. El humor culinario y otros temas cómicos

La fuente más popular del humor es el "humor culinario", que, en sentido lato, incluye todo lo que tiene que ver con la comida. Como la mayor parte de los motivos cómicos, también éste debe ser general y huma-

[38] En los versos 239 *ss.* hay un motivo bufonesco, que el texto no permite ya reconocer claramente; quizá la investigación comparada de los motivos pueda aclararlo. Huelin pasa sin ser notado al campamento contrario y sirve *come pucele* al capitán enemigo, presentándole un asado de pavo. ¿Por qué era tan cómico esto? En todo caso debe de estar relacionado con el humor culinario.

no; sin embargo, para la Edad Media hay que tener en cuenta que los esclavos de la comedia romana solían ser cocineros, y que el cocinero se consideraba como *uilissimum mancipium* (Tito Livio, XXXIX, VI).[39] Volvemos a encontrar el humor culinario en la tardía Antigüedad. En su *Metamorfosis* (X, XIV), Apuleyo incluye como episodio cómico el pleito de dos hermanos, uno cocinero y el otro pastelero. En el siglo II o en el III, un tal Vespa escribió un debate, presidido por Vulcano, entre un cocinero y un pastelero (*Anthologia latina*, núm. 199); este último escarnece al cocinero porque tiene la cara ennegrecida por el humo. El motivo aparece igualmente en Fortunato, en una queja contra el cocinero real de Metz, que le había quitado su barco (*MGH, Auctor. antiquiss.*, IV, p. 148, 11-18):

Corde niger, fumo pastus, fuligine tinctus,
et cuius facies caccabus alter adest,
cui sua sordentem pinxerunt arma colorem,
frixuriae cocumae scafa patella tripes,
indignus uersu potius carbone notetur,
et piceum referat turpis imago uirum.
Res indigna nimis, grauis est iniuria facti:
plus iuscella coci quam mea iura ualent.

El mismo Fortunato describe en diez versos, parodia del estilo épico, los retortijones producidos por un atracón de duraznos (*ibid.*, p. 170). También en la poesía cortesana carolingia hay humor culinario; el trinchante de Carlomagno aparece en Teodulfo y en Alcuino con el bucólico nombre de "Menalcas" (*Poetae*, I, p. 488, 181 *ss.*):

Pomiflua sollers ueniat de sede Menalcas,
sudorem abstergens frontis ab arce manu.
Quam saepe ingrediens, pistorum siue coquorum
uallatus cuneis, ius synodale gerit.

Alcuino pide a Menalcas que le mande hacer unos puches (*Poetae*, I, p. 246, 48-49):

Ipse Menalca coquos nigra castiget in aula,
ut calidos habeat Flaccus per fercula pultes.

¿Habrá pensado este erudito conocedor de la Biblia en el *pone ollam grandem et coque pulmentum filiis prophetarum* (IV Reyes, IV, 38)?

[39] Cf. R. Pfeiffer en *Philologus*, LXXXVI, 1936, p. 459. Pfeiffer muestra que la expresión "latín de cocina" aparece primero en una polémica de Lorenzo Valla contra Poggio. Cf. el artículo de Paul Lehmann en *Historische Zeitschrift*, CXXXVII, pp. 210-211. Hay humor culinario en Terencio, *Eunuco*, versos 814 *ss.*

En la epopeya, hay humor culinario en el consejo que da Ermoldo Nigelo al rey Heroldo; lo volvemos a encontrar en la epopeya histórica de Abbón de St. Germain des Prés *(Bella Parisiacae urbis*, escrito en 897), en la cual el enorme abad Ebolus —también, por cierto, clérigo guerrero— atraviesa de una lanzada a siete normandos y los lleva riendo a la cocina *(Poetae*, IV, p. 83, 108 *ss.)*. En la misma obra, unas mujeres normandas gritan a sus maridos, que se retiran heridos de la batalla: "¡Hijo del diablo! ¿No te he servido pan, asado y vino? ¿Tan pronto quieres más, glotón?" (versos 127 *ss.)*. De esa época es también el poema didáctico-moral de Milón de St. Amand, *De sobrietate*, cuyo tema principal es la lucha contra la gula. El poeta nos permite echar una ojeada a la cocina medieval *(Poetae*, III, p. 654, 303 *ss.)*:

Perspice fumantes iam nocte dieque culinas
sudantesque coquos tetra fuligine nigros,
fercula portantes, pallentes fasce ministros.
Stat pincerna potens iam lassus in aede reclinis,
alternis uicibus uarians uestigia stertit
et tacita uentri maledicit fauce capaci.

Pero la comicidad de este pasaje es involuntaria; Milón de St. Amand era hombre acucioso y pío; el primer ejemplo que cita para probar que la gula es la perdición del hombre está tomado del Antiguo Testamento: el capitán Nabuzardán, que conquistó y saqueó a Jerusalén por orden del rey Nabucodonosor, era nada menos que cocinero; en sentido alegórico, el rey representa el diablo y su cocinero la *gastrimargia*, que destruye al pueblo de la Iglesia (Jerusalén) *(Poetae*, III, pp. 617-618). En la Vulgata (IV Reyes, XXIV, 11 *ss.*; Jeremías, LII, 12) no se dice que Nabuzardán haya sido cocinero, pero sí en las traducciones más antiguas,[40] que son las que vieron también San Agustín, Fulgencio (ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1898, p. 160, 22) y San Isidoro. Nabuzardán aparece alegorizado igualmente en la *Fecunda ratis* (hacia 1000) de Egberto de Lieja (ed. Voigt, Halle, 1889, p. 208):

Succendit Nabugodonosor cocus ardua templi
in Solimis, regi dum prandia lauta pararet:
nos templum domini uiolamus et igne cremamus,
copia dum mentem suffocat larga cyborum.

También en la *Ecbasis captiui* hay humor culinario (en los versos 695-696 leemos que la soberbia del erizo hace que lo conviertan en pinche de cocina), lo mismo que en el *Dulcitius* de Hrotsvitha, en una farsa de

[40] Cf. la nota de Traube al pasaje citado.

los *Carmina Cantabrigensia*, p. 65, en que San Pedro se convierte en *magister cocorum*, y finalmente en Gautier de Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, p. 65):

Templum dei uiolat ordo praelatorum,
iam furantur fuscinis carnes caccaborum,

versos en que hay una alusión a I Reyes, II, 12 *ss.*

Ya vimos que también en la *Canción de Roldán* hay rasgos de humor culinario; no menos los hay en la *Chanson de Guillaume* (versos 1056 *ss.*, 1312 *ss.*, 1427 *ss.*). En la epopeya de Rainouart, el mozo de cocina, groseramente cómico, se convierte en héroe épico. La combinación de la cocina con la guerra parece haberse dado también en la realidad; así, Orderico Vitalis menciona a un tal *Harcherius regis Franciae coquus et miles insignis.*[41]

En Rabelais, el humor culinario medieval pasa una vez más a primer plano. Entre los muchos episodios de ese tipo aparece también el tema del cocinero guerrero (*Le quart livre*, cap. XXXIX); fray Juan lo estudia, remontándolo hasta el Antiguo Testamento; convierte a Putifar en *maistre queux des cuisines de Pharaon*, y continúa: *Pourquoi Nabuzardan, maistre cuisinier du roy Nabugodonosor, feut entre tous aultres capitaines esleu pour assiéger et ruiner Hierusalem?* La cocina conventual fué probablemente una de las fuentes de esa forma del humor medieval; a veces hasta recibió los honores de la mención poética (*Poetae*, I, p. 521, 59; p. 332, núm. 11). Es verdad que el servicio de cocina no siempre era muy agradable; Winrico, maestro del monasterio de Tréveris (hacia 1070), escribe una conmovedora queja en verso porque lo han relegado a las tareas de la cocina.[42]

Además del humor culinario hay otro *ridiculum*[43] muy popular. No hay nada más cómico para el hombre medieval que un desnudamiento involuntario. Este motivo es muy frecuente; forma parte del patrimonio folklórico intemporal. Por otra parte, la Edad Media contaba con fuentes literarias para el tema, que podía encontrarse en la poesía latina, en Ausonio, por ejemplo (ed. Peiper, col. Teubner, Leipzig, 1886, p. 246, 33). Además, ciertos pasajes bíblicos se prestaban a una mala interpretación en este sentido: Génesis, IX, 22;[44] Nahum, III, 5; Jeremías, XIII,

[41] Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 2ª ed., Leipzig, 1889, I, p. 55.

[42] Véase Hans Walther, *Das Streitgedicht*, p. 56.

[43] A propósito del *ridiculum* como concepto genérico, véanse los *Carmina Cantabrigensia*, núms. 35 y 42.

[44] Este pasaje está versificado y amplificado en la *Alethia* de Claudio Mario Víctor, III, 76.

26. El último de estos pasajes aparece en una reprensión que Dios hace a Jerusalén: *Nudaui femora tua contra faciem tuam, et apparuit ignominia tua.* La frase es interesante, porque San Jerónimo hizo de ella una interpretación alegórica:[45] "*Nudaui*" —*siue nudabo et reuelabo*— "*femora*" —*et posteriora*— "*tua*"... La moraleja de San Jerónimo es: *Rogemus, ut nec in praesenti nec in futuro saeculo reuelet femora et posteriora nostra.* La Iglesia siempre desaprobó, claro está, la profanación de tales pasajes bíblicos; pero desde tiempos muy antiguos se toleraba el humor conventual. Micón de St. Riquier alude a una escena de desnudamiento (*Poetae*, III, p. 363, 19 *ss.*). Egberto, maestro de la escuela catedralicia de Lieja, incorporó a su *Fecunda ratis*, libro escrito para los niños de escuela, una farsa llamada *De Waltero monacho bracas defendente* (ed. Voigt, Halle, 1889, p. 203).

Desde que se fundó el Cister (fines del siglo XI), como reacción contra la decadencia moral de Cluny, surgió una extensa literatura de debates entre ambas órdenes. Uno de los argumentos alegados en contra de los cistercienses era "que si no llevaban calzones, era para estar más prontos a la deshonestidad".[46] El asno Brunelo del *Speculum stultorum* de Nigelo Wireker expone el pro y el contra de este hábito (*SP*, I, p. 95):

Taedia de nocte femoralia nulla iacenti
in lecto facient; sit procul iste timor.
Nescia braccarum, genitalia membra deorsum
nocte dieque simul libera semper erunt.
Ergo quid facerem, ueniens si uentus ab Austro
mudaret subito posteriora mea?
Qua facie tantum quis sustinuisse pudorem
possit, et ad claustrum postea ferre pedem?
quod si contingat mea nuda pudenda uideri
numquam de reliquo monachus albus ero.

Encontramos el mismo tópico en la lamentación de un escolar pobre en Mateo de Vendôme (*Sitzungsberichte* de Munich, 1872, p. 588):

Insultat misero mihi barbara turba, negatur
hospicium, careo pane, pudenda patent.

La farsa *De monacho bracas defendente*, reproducida por Egberto de Lieja, es el tema básico de la trama del *Moniage Guillaume*. La primera

[45] En su comentario a Jeremías, ed. Reiter, Viena-Leipzig, 1913, p. 71.
[46] Hans Walther, *Das Streitgedicht*, p. 164. La "cuestión de los calzones" aparece también en una anécdota referida por Walter Map en su *De nugis curialium*, p. 49. Cf. Joseph Greven, *Die Exempla aus den "Sermones feriales et communes" des Jakob von Vitry*, Heidelberg, 1914, p. 47, núm. LXXVII.

versión de esta "epopeya heroica", que, como tantas otras canciones de gesta, contiene fuertes elementos de burda comicidad, se fecha hacia el año de 1160, y la segunda hacia 1180. Guillaume, que se ha hecho monje, recibe órdenes del abad de no oponer resistencia a los ladrones, salvo en el caso de que quieran quitarle los calzones (I, verso 361); en la segunda versión del cantar se ha añadido a ese pasaje una explicación que falta en la primera (versos 688-689):

S'il les me tolent, chou sera grans contraire
car on porra veir tot mon afaire.

El tema se encuentra luego en Italia, en el predicador franciscano Bernardino De Busti, con forma edificante;[47] el *sel franciscain* sazona tanto como, más tarde, el *sel rabelaisien*, y todavía después el humor de Cervantes.

También el "motivo del πρωκτὸς λαλῶν, difundido dondequiera que hay burda comicidad popular", como ha dicho Otto Weinreich,[48] es muy frecuente en la Edad Media; aparece ya en la comicidad hagiográfica del tiempo merovingio. Del cadáver de San Gangolfo se desprenden efectos milagrosos; una mujer se muestra incrédula, y exclama: *Sic operatur uirtutes Gangulfus, quomodo anus meus*, a lo cual sale de la parte mencionada del cuerpo un *obscenus sonus*; esto ocurrió en viernes, y desde entonces a cada palabra que decía la mujer ese día salía una detonación (*MGH*, *Scriptores*, VII, pp. 166-167). En la época carolingia tenemos (*Poetae*, III, p. 362, núm. CLXI, 14):

Tum podex carmen extulit horridulum;

y también la farsa del asno músico (*Poetae*, IV, p. 1080).

Mateo de Vendôme dice (*apud* Faral, *Les arts poétiques*, p. 126, 71):

In pateris patinisque studet, ructante tumultu
et stridente tuba uentris utrimque sonat.

Este humorismo drástico aparece todavía en el humor demoníaco del *Inferno* dantesco (XX, 139).

Sólo hemos hablado de algunos aspectos del humor medieval.[49] Todavía hay aquí un ancho campo abierto al investigador.

47 Cf. Étienne Gilson, *Les idées et les lettres*, París, 1932, p. 227.

48 Otto Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, Berlín, 1923, p. 55 y nota 3.

49 Sobre el humor eclesiástico, cf. además H. Fluck, "Der *risus paschalis*", en el *Archiv für Religionswissenschaft*, 1934, pp. 188 *ss*. Sobre los *ioca monachorum* y la *Cena Cypriani*, cf. Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922. Acerca de las fiestas del báculo véase H. Spanke en *Volkstum und Kultur der Romanen*,

1931, p. 204; Karl Young, *The drama of the medieval Church*, Oxford, 1933, I, pp. 106, 501 *ss.*; Wilmart en la *Revue Bénédictine*, XLIX, p. 139, y principalmente pp. 338 *ss.* Sobre la música de baile y el juego de pelota en la iglesia, cf. Spanke en *Neuphilologische Mitteilungen*, XXXI, p. 149, y la *Historische Vierteljahrsschrift*, XXVI, p. 384. Gautier de Châtillon cuenta la *Veneris copula* entre los *ridicula* (*Die Gedichte*, p. 59, estr. 4); esto recuerda la idea antigua (cf. *supra*, p. 609, nota 34), según la cual el terreno de la erótica era privativo de la comedia. La subordinación del *eros* a lo cómico podría mostrarse en muchos textos medievales.

V

LA CIENCIA LITERARIA DE LA TARDÍA ANTIGÜEDAD

§ 1. Quintiliano

La influencia de Quintiliano en la Edad Media fué mayor de lo que permiten suponer los documentos.[1] En cuanto tratado sobre la formación de un hombre ideal, la *Institutio oratoria* puede compararse con el *Cortesano* de Castiglione (1528). El "perfeccionamiento harmónico de la existencia espiritual", que Burckhardt consideraba característico del ideal renacentista del *uomo universale*, se encuentra ya en Quintiliano. El arte oratorio es el "valioso don de los dioses", y por lo tanto la perfección del espíritu humano: *Ipsam igitur orandi maiestatem, qua nihil dii immortales melius homini dederunt et qua remota muta sunt omnia et luce praesenti ac memoria posteritatis carent, toto animo petamus* (XII, xi, 30). Es cierto que la meta es elevada y difícil de alcanzar; pero ¿acaso el hombre no ha aprendido a atravesar los mares, a estudiar la trayectoria de los astros y a medir el universo? Todas esas artes son más difíciles, y por otra parte mucho menos valiosas que la elocuencia (*minores, sed difficiliores artes*, XII, xi, 10). Conozco pocas frases que expongan de manera tan tajante el contraste entre la antigua jerarquía de valores y la moderna; hace falta haberla leído para comprender por qué para Quintiliano el orador ideal es a la vez el hombre ideal. Antes de Quintiliano, ya Cicerón se había propuesto trazar, en el *Orator*, la imagen del orador perfecto;[2] pero éste estaba hecho, demasiado evidentemente, a su propia medida, y también demasiado centrado en el *ars dicendi*. Así, cuando en el libro XII de su obra Quintiliano se enfrenta a esa misma tarea —*ad partem operis destinati longe gravissimam*—, puede decir que se siente como un navegante solitario perdido en alta mar, *caelum undique et undique pontus*.[3] Es cierto que en ese océano infinito Quintiliano ve a un hombre, a Cicerón, pero hasta Cicerón recoge las velas, comienza a remar más despacio y se contenta con hablar del estilo adecuado al orador perfecto. Quintiliano, pues, no tiene predecesor alguno cuyas huellas pueda seguir; debe allanarse él mismo su camino, y seguirlo hasta donde lo exija la tarea propuesta.

1 Véase Paul Lehmann en *Philologus*, LXXXIX, 1934, pp. 349-383. A. Mollard cree poder comprobar la existencia de una *conspiration du silence* contra Quintiliano en el siglo XII (*Le Moyen Âge*, 1935, p. 9).

2 *Summum oratorem fingere* (*Orator*, 7). Castiglione emplea la misma fórmula: *formar con parole un perfetto cortegiano.*

3 *Eneida*, III, 190.

Pondré de relieve algunos elementos de su obra que fueron importantes para la teoría literaria de los siglos subsiguientes. Si Quintiliano (I, IV, 2) comienza por distinguir sólo dos partes de la gramática, la ciencia del hablar correcto y la explicación de los poetas, después (I, IV, 3) añade que la ciencia del lenguaje comprende también el arte de escribir, es decir, lo que nosotros llamamos hoy "ciencia del estilo" y que en el moderno sistema escolar corresponde a la composición en lengua nacional. Este sistema didáctico —que Quintiliano encontró ya constituído— es la causa histórica por la cual, desde el Imperio romano hasta la Revolución francesa, todo el arte literario descansó en la retórica escolar. Más adelante (I, IX, 1), Quintiliano da a las dos partes de la gramática los nuevos nombres de *methodice* e *historice*; identifica la explicación de los poetas con la historia, lo que equivale, *in nuce*, a nuestra historia literaria, tanto por la materia como por el término que la designa. Todo un capítulo (I, VIII) trata sólo de la lectura de los poetas *(lectio)*. Únicamente hay que leer a los poetas valiosos desde el punto de vista moral (§ 4); afortunadamente, continúa, se está comenzando a estudiar a Virgilio en las escuelas; también hay que leer a los poetas líricos, pero escogiendo entre sus obras; el mismo Horacio contiene pasajes que Quintiliano no quisiera ver explicados en las aulas; Quintiliano excluye totalmente la elegía erótica; recomienda, en cambio, la comedia, que considera factor importante para el aprendizaje de la retórica, porque representa los diversos caracteres y efectos que ya había estudiado Aristóteles en su *Retórica*. Esta observación explica el hecho —asombroso a primera vista— de que Terencio fuese uno de los autores escolares más leídos en toda la Edad Media. Por lo demás, se ve que Quintiliano era más severo que los monjes y clérigos de la Edad Media cristiana, los cuales, como es bien sabido, hicieron abundante uso de Ovidio en la enseñanza escolar, por lo menos a partir del siglo XI.

A este capítulo sobre la lectura de los poetas hay que añadir el primero del libro X. Todo el sistema de la retórica, dice Quintiliano, se encuentra estudiado en los libros precedentes; sin embargo, no basta asimilarlo plenamente para lograr ligereza en el discurso, la cual debe convertirse en hábito (ἕξις). Para llegar a esa facilidad del habla hace falta tener siempre a la mano una abundante reserva de giros verbales y de conceptos: *copia rerum ac uerborum* (X, I, 5); ambas cosas sólo se logran por medio de la lectura, y esto lleva a Quintiliano, por segunda vez, a hablar de la literatura, aunque ahora en un nivel más elevado. ¿Cómo hay que leer? La respuesta (X, I, 19) es la siguiente:

> Repitamos y volvamos a ver lo que hemos leído, que así como tragamos los alimentos masticados y casi líquidos para digerirlos mejor, así también la lectura no debe pasar cruda a la memoria y a la imitación, sino reblandecida y como guisada por las muchas repeticiones.

Quintiliano añade aquí una clasificación de los autores; los divide en poetas, historiadores y filósofos. La lectura de los poetas no sólo es recomendable por el goce que trae consigo, sino además porque anima al espíritu, confiere dignidad a la expresión y enseña a influir en el ánimo del oyente. No hay que olvidar, claro está, que la poesía [4] está emparentada con la retórica epidéictica —no con la forense—, que su único objeto es producir placer, y que logra este objeto por medio de la invención de cosas no reales, y hasta increíbles: *Genus ostentationi comparatum et praeter id quod solam petit uoluptatem eamque etiam fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia* (X, I, 28). La historia, por su parte, está estrechamente relacionada con la poesía; es una especie de poema en prosa (*proxima poetis et quodammodo carmen solutum*, X, I, 31); describe gran cantidad de sucesos que pueden servir de ejemplo al orador. Finalmente, también hay que leer a los filósofos.[5]

¿Cómo debió entenderse este concepto de la elocuencia en una escuela monástica de la Edad Media? La retórica era una de las tres artes inferiores. Quintiliano predicaba que había que ligarla al estudio de la poesía y de la filosofía. La Edad Media concluyó que *eloquentia, poesis, philosophia, sapientia* no eran sino otros tantos nombres para una misma cosa. Pero veamos cómo continúa Quintiliano. Dentro de la filosofía, lo más importante para el orador es la moral: *Mores ante omnia oratori studiis erunt excolendi* (XII, II, 1). Y con mayor insistencia: *Euoluendi penitus auctores, qui de uirtute praecipiunt, ut oratoris uita cum scientia diuinarum rerum sit humanarumque coniuncta* (XII, II, 8). A esto añádase, finalmente: *Iam quidem pars illa moralis, quae dicitur Ethice, certe tota oratori est accommodata* (XII, II, 15). Recordemos que Quintiliano recomienda que se lean los poetas en la escuela en virtud de su efecto moral y formativo. Si reunimos todo esto, comprenderemos por qué en la escuela medieval la enseñanza de la gramática y de la literatura se tenía también por enseñanza de moral. Cuando esta idea se expresaba terminológicamente, solía darse el nombre de *ethici* a los autores leídos en las escuelas; de hecho, ésa era la designación usual, no aclarada hasta ahora, que yo sepa; creo que Quintiliano nos da la clave para entenderla.[6]

[4] Quintiliano emplea la expresión neutral *hoc genus* (X, I, 28); habrá que sobreentender *eloquentiae*. ¿O acaso tiene sentido absoluto? Por lo común emplea la palabra *poetae*. Sólo en una ocasión (XII, II, 26) aparece el término *poesis*, raro en el latín general; Horacio lo escribe una vez (*Ars poetica*, 361), pero con el sentido de 'poema'. También es raro encontrar *poetica, poetice* = 'poesía'. Ni la Antigüedad romana ni la Edad Media latina tuvieron una palabra corriente para designar la poesía.

[5] Las ideas de Quintiliano sobre la filosofía están detenidamente estudiadas en B. Appel, *Das Bildungs- und Erziehungsideal Quintilians* (tesis), Munich, 1914.

[6] Quisiera con esto enmendar y completar las ideas expresadas por K. Langosch en su edición del *Registrum multorum auctorum* de Hugo de Trimberg, Berlín, 1942, pp. 30-31.

Hemos visto cuánto espacio ocupan los estudios puramente literarios en el manual de Quintiliano. Hay pasajes en que, a través del ideal de vida encarnado en el orador, se transparenta otro ideal distinto, el de un humanista que sólo vive para sus estudios, el de un amante de la literatura.

¿Qué lugar ocupa la retórica en el esquema aristotélico de las ciencias (teóricas, prácticas, poéticas)? Es común, dice Quintiliano, incluirla entre las ciencias prácticas, pero no cabe duda de que está también presente al orador que no la ejercita, como la medicina lo está a un médico que ha dejado de practicar su profesión. "El fruto que se saca del estudio privado es quizá el más grande de todos, y el placer de las letras sólo alcanza su pureza cuando, liberadas de toda actividad y de toda tarea, disfrutan de la contemplación de sí mismas": *Nam est aliquis, ac nescio an maximus, etiam ex secretis*[7] *studiis fructus ac tum pura uoluptas litterarum, cum ab actu, id est opera, recesserunt et contemplatione sui fruuntur* (II, XVIII, 4). Es el clima vital de la tardía Antigüedad; y sin embargo pudo volver a sentirse y a vivirse en cada uno de los siglos transcurridos desde entonces. En una frase como la citada, la sustancia de la antigua retórica se convierte en algo completamente nuevo, en aquello que los franceses llaman *la religion des lettres*, en lo que representó Erasmo en el siglo XVI. Quintiliano pudo también convertirse en modelo de esta clase de humanismo; pero su importancia histórica radica más bien en la influencia que ejerció sobre el estudio de los autores antiguos en las escuelas y sobre las ideas de la Edad Media acerca de la ciencia literaria.

§ 2. La gramática en la tardía romanidad

De las gramáticas romanas que se nos conservan,[8] ninguna es anterior al siglo III; la mayor parte de ellas, y las más importantes, son del siglo IV. Los escritores de esta época tardía y poco productiva se contentan con transcribir y compilar, de diversas maneras, fuentes más antiguas. El material de enseñanza es ahora más extenso, pues se le incorpora la métrica, considerada como parte del arte gramatical.[9] La temprana Edad Media,

[7] Quintiliano suele asociar la palabra *secretus* con los estudios literarios; en ese hábito adivinamos algo así como una nostalgia por la vida privada, comprensible en un hombre que fué durante décadas enteras orador forense y que al fin de su vida se convirtió en educador de príncipes. Sobre el estudio de la literatura tiene Quintiliano esta hermosa frase: *Necessaria pueris, iucunda senibus, dulcis secretorum comes* (I, IV, 5). También Tácito habla de los *litterarum secreta*, ignorados por los germanos (*Germania*, 19).

[8] Es fundamental para este tema la obra de K. Barwick, *Remmius Palaemon und die römische "Ars grammatica"*, Leipzig, 1922.

[9] En Marciano Capela (p. 352, 19), Minerva decide que la métrica no pertenece a la gramática, sino a la música.

con muy escasas excepciones,[10] no aportó ningún elemento nuevo a la gramática de la tardía romanidad, y sólo reprodujo, casi siempre al pie de la letra, las doctrinas de los siglos III y IV. Así, el irlandés Clemente, maestro de la escuela palaciega franca bajo Carlomagno y Ludovico Pío, define las cuatro tareas de la gramática *(lectio, enarratio, emendatio, iudicium)* ateniéndose rigurosamente a la obra de Mario Victorino (siglo IV).[11] El *grammaticus (litterator)* del Imperio legó a sus continuadores medievales la herencia de su *ars*, todos los tesoros de la literatura romana que se conservaban aún en el ocaso del paganismo, salvados por ser material escolar imprescindible. La transmisión de los conocimientos se hacía de manera trivial, árida, mecánica y, por eso justamente, duradera. Para darnos cuenta cabal de esto, basta considerar que los gramáticos hablan de los elementos de la poética del mismo modo como lo había hecho Diomedes en el siglo IV.

Diomedes añadió a los dos libros de su *ars grammatica* un tercer libro dedicado a la métrica, en el cual estudió algunas cosas que para nosotros forman parte de la poética. La palabra no significa para Diomedes ni teoría, ni técnica de la poesía, sino el arte mismo de escribirla,[12] en contraposición a la obra poética particular: *Poetica est fictae ueraeue narrationis congruenti rhythmo ac pede metrica structura, ad utilitatem uoluptatemque accommodata* (Keil, *Grammatici latini*, I, p. 473). Es una definición puramente formal, que reúne ideas contradictorias. La esencia de la poesía está en la estructura métrica;[13] su contenido es un relato *(narratio)*; su fin es, según Diomedes —y según su modelo, Horacio—, servir y deleitar. Pero sigamos adelante: *Distat autem poetica a poemate et poesi, quod poetica ars ipsa intelligitur, poema autem pars operis, ut tragoedia, poesis contextus et corpus totius operis effecti, ut Ilias, Odyssia, Aeneis.* Esto ya no podemos entenderlo, porque el autor mismo ya no comprendió a sus modelos; podemos, sin embargo, reconstruir lo que quiere decir.[14] En la poética helenística era común clasificar el material de enseñanza de acuerdo con tres puntos de vista: ποίησις, ποίημα y ποιητής. También Horacio se atiene a este esquema, "dividiendo su *Ars poetica* en tres partes de igual extensión, la primera de las cuales se refiere a la composición de poe-

10 Hay que nombrar ante todo al aún misterioso Virgilio Marón (siglo VII); sin embargo, Clemente Escoto lo volvió a incorporar a la tradición principal. Según D. Tardi, *Les "Epitomae" de Virgile de Toulouse* (París, 1928, p. 23), Virgilio Marón era adepto a la cábala (difundida por comunidades judías de Aquitania), y aplicó a la gramática sus principios interpretativos (gematría, etc.).

11 *Clementis ars grammatica*, ed. J. Tolkiehn, Leipzig, 1928, p. 11, 22 *ss.*

12 Ya en Cicerón y en la primera frase de la *Poética* de Aristóteles.

13 Tal es la idea dominante (Platón, *Fedro*, 258 *d)*; sólo Aristóteles se apartó de ella.

14 Cf. los trabajos fundamentales de Christian Jensen sobre la poética helenística y horaciana; el más reciente es *Herakleides von Pontos bei Philodem und Horaz*, *Sitzungsberichte* de Berlín, 1936.

mas (versos 1-152), la segunda a las obras poéticas (versos 153-294) y la tercera al poeta".[15] En la teoría helenística hay dos doctrinas rivales: una de ellas identifica la ποίησις con el tema y el ποίημα con la forma verbal de la obra poética; la otra, conocida ya por Lucilio (fragmentos XXXIII *ss.*), concibe la *poesis* como una composición poética extensa (*Ilíada*, Ennio) y el *poema* como una composición breve (Lucilio menciona el ejemplo de la epístola).[16] Diomedes se hace eco de esta segunda doctrina cuando llama a la tragedia *poema* y a la epopeya *poesis*.

Para la Edad Media fué de gran importancia la división de los géneros poéticos (*poematos genera*) transmitida por Diomedes; este (Keil, *Grammatici latini*, I, p. 482) distingue tres tipos principales, cada uno dividido en varias subclases; los reproduciremos esquemáticamente:

1) *Genus actiuum uel imitatiuum (dramaticon uel mimeticon)*. Característica: el poema no contiene intervenciones del poeta (*sine poetae interlocutione*); sólo los personajes dramáticos hablan. A este tipo pertenecen las tragedias, las comedias y también poemas pastoriles como las *Églogas I* y *IX* de Virgilio. Cuatro subclases: *tragica, comica, satyrica, mimica*.
2) *Genus enarratiuum (exegeticon uel apangelticon)*. Característica: el poeta es el único que habla. Ejemplo: los libros I-III de las *Geórgicas* de Virgilio y la primera parte del libro IV (es decir, que la historia de Aristeo, IV, 314-558, no pertenece al *genus enarratiuum*). Otro ejemplo: Lucrecio. Subdivisiones:
   a) *angeltice:* contiene "sentencias" (Teognis y las χρείαι);
   b) *historice:* contiene relatos y genealogías. Ejemplo: el catálogo de mujeres en Hesíodo;
   c) *didascalice:* el poema didáctico (Empédocles, Lucrecio, Arato, Virgilio).
3) *Genus commune (koinon uel mikton)*. Característica: hablan lo mismo el poeta que los personajes. Ejemplos: la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*. Subdivisiones:
   a) *heroica species: Ilíada* y *Eneida*;
   b) *lyrica species:* Arquíloco y Horacio.

Este sistema, que a primera vista parecerá extraño, tiene su explicación.[17] La división en géneros de acuerdo con la persona que habla (el poeta solo, los personajes solos, el poeta alternando con los personajes) se remonta a Platón (*República*, 392-394); está incluída en su gran ataque

[15] Jensen, *Herakleides von Pontos*, *op. cit.*, p. 3. Cf. también Hermógenes, ed. Rabe, col. Teubner, Leipzig, 1913, p. 4, 9 *ss.*; además, G. Röttger, *Studien zur platonischen Substantivbildung* (tesis), Würzburg, 1937, p. 30.

[16] *Philodemus über die Gedichte*, libro V, ed. Jensen, Berlín, 1923, p. 103.

[17] Cf. Hermann Usener, *Kleine Schriften*, Leipzig, II, 1913, pp. 290-291, y Georg Kaibel, *Die Prolegomena* περὶ κωμῳδίας, Berlín, 1898, pp. 28 *ss.*

contra la poesía. Platón quiere mostrar que toda poesía "mímica" (tragedia, comedia, epopeya) debe desterrarse del Estado ideal; la mimesis es reproducción de las cosas, y lo es también de las emociones, y por lo tanto de lo malo y bajo (395-396). Platón no admite en su *República* sino los himnos a los dioses y las canciones en alabanza de los buenos (607 *a)*; es decir, que sólo acepta la expresión del poeta mismo en primera persona (δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ, 394 *c)*. Para llegar a tal resultado, Platón estableció o adoptó la tripartición de la poesía de acuerdo con sus características formales exteriores; en esta clasificación, la epopeya no podía pertenecer sino a un "género mixto" (δι' ἀμφοτέρων).[18] Es claro que semejante división es insatisfactoria desde el punto de vista lógico y objetivo;[19] pero está protegida por la autoridad de Platón. Aristóteles la adoptó[20] como una de las tres divisiones posibles de las artes músicas *(Poética*, caps. I-III), pero sólo la mencionó en los preliminares, sin incorporarla al curso de la investigación. Aristóteles no se interesa por la clasificación externa, sino por la esencia interna de los géneros poéticos; observa en la tragedia el despliegue de su "naturaleza", y "define" su "esencia" (τὸν ὅρον τῆς οὐσίας).

El esquematismo platónico llegó, por caminos que no podemos seguir con precisión, hasta la teoría gramatical del siglo IV, tal como la encontramos en Diomedes. En esta época, los grandes géneros del clasicismo antiguo llevan ya mucho tiempo de haber desaparecido; lo que se conocía de ellos se empleaba como material de enseñanza en la escuela. La doctrina de los géneros tenía el mismo rango que la de las partes del discurso; se convirtió en tosco sistema de cajones en el cual se hacían caber contenidos dispares; en él había que incorporar, además, géneros que ni Platón ni Aristóteles habían conocido, ante todo el poema didáctico y la poesía pastoril, convertida por Virgilio en género clásico. Ya Quintiliano (X, I, 55) había añadido a los *epici* —Homero, Hesíodo, Antímaco, Paníasis, Apolonio y Arato— el nombre de Teócrito, lo cual indica que concebía la epopeya desde el punto de vista puramente formal, como poema en hexámetros. Diomedes irá aún más lejos; su esquematismo le obliga a dividir las églogas virgilianas en dos géneros:[21] la primera y la novena, puramente dialogadas, sin intervenciones del autor, pertenecen

[18] Según J. Stroux, *Das Problem des Klassischen und die Antike, acht Vorträge, herausgegeben von Werner Jaeger*, Leipzig, 1931, pp. 2 *ss.*, Platón estableció en las *Leyes* la doctrina de la "legalidad de los géneros"; pero el texto de Platón no autoriza esta suposición.

[19] Cf. sin embargo W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, p. 45.

[20] Cosa que sólo Alfred Gudeman (en su ed. del Περὶ ποιητικῆς, Berlín, 1934, p. 104) parece no admitir.

[21] Servio (ed. G. Thilo y H. Hagen, Leipzig, III, fasc. I, 1887, p. 29) reparte las églogas entre los tres géneros diomédicos.

al género "dramático", como la tragedia y la comedia; de esto se sigue —aunque Diomedes no lo diga expresamente— que las ocho églogas restantes (y por lo tanto la mayor parte de la poesía bucólica) pertenecen al *genus commune*, esto es, a la epopeya. La Edad Media conservó esta concepción. Diomedes trae además una definición especial de la epopeya: *Epos dicitur graece carmine hexametro diuinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio...*[22] *latine paulo communius carmen auditum* (Keil, *Grammatici latini*, I, pp. 483-484). Esto es sin duda reflejo de un dato de Diógenes Laercio (VII, 60), que éste dice haber tomado de Posidonio; ciertamente no corresponde a la tripartición de Diomedes, lo cual se explica porque éste compila extractos de diverso origen. Distingue en la poesía, además de los tres géneros, cuatro estilos[23] y seis *qualitates carminum: heroica, comica, tragica, melica, satyrica, dithyrambica (ibid.*, p. 502, 13). La influencia de Diomedes está atestiguada por las menciones de su nombre, o bien por la adopción de sus enseñanzas.[24]

Otro gramático del siglo IV, el neoplatónico Mario Victorino de África, trae al final de su obra, tomándola de fuentes griegas, una contribución filosófica a la poética. Después de estudiar los metros, pasa a la cuestión del origen de la música y de la poesía, que explica por una disposición que la *Natura parens* dió al hombre junto con la vida y la conciencia. Esta disposición natural se fué convirtiendo gradualmente, por medio de la observación y del ejercicio, en un arte capaz de enseñarse. El autor añadió —siguiendo a Teofrasto— el impulso proveniente de las tres emociones principales: concupiscencia, ira y entusiasmo *(sacri furoris instinctus)*. Al hablar de Platón, el autor menciona la doctrina de la locura divina de los poetas; y a propósito de Horacio *(Odas*, III, XXI, 11), la del efecto inspirador del vino. También el amor puede convertir al hombre en poeta.[25] Victorino es, pues, una de las fuentes de las cuales la Edad Media pudo tomar la teoría platónica de la locura del poeta. Es característico de la situación cultural de la tardía Roma el que esta doctrina aparezca como apéndice en un manual de gramática. Victorino fué muy utilizado en la Edad Media.

Los manuales de gramática latina más divulgados en la época medieval son, como se sabe, el de Elio Donato (siglo IV) y el de Prisciano.

[22] Esta fórmula está relacionada con la definición de la filosofía como "ciencia de las cosas divinas y humanas"; cf. Karl Reinhardt, *Poseidonios*, 1921, p. 58.

[23] μακρός: *Eneida*, XI, 539; βραχύς: *id.*, V, 250; μέσος: *id.*, I, 343; ἀνθηρός: *id.*, VII, 30, *ubi amoenitatem luci ac fluminis describendo facit narrationem (op. cit.*, p. 483).

[24] Sobre Diomedes en la Edad Media, cf. Manitius, Índice. El *ars grammatica* de Diomedes se imprimió en 1498 en París, y otra vez, en la misma ciudad, junto con la de Donato, en 1527; todavía influirá en el Renacimiento francés. Cf. W. F. Patterson, *Three centuries of French poetical theory* (Ann Arbor, 1935, I, pp. 620 y 626).

[25] Mario Victorino, *apud* Keil, *Grammatici latini*, VI, pp. 158-160.

En Donato no hay nada relativo a la poética. Prisciano, por su parte, adopta una actitud particular.[26] Nacido en Mauritania, fué maestro de latín en Bizancio, en tiempos del emperador Anastasio (491-518). Su gramática excede en extensión y también en autenticidad a las *artes* romanas del siglo IV, porque en el Imperio de Oriente Prisciano pudo conocer la teoría griega, de nivel más elevado. La gramática de Prisciano no estudia en absoluto la poética; pero él mismo escribió un tratado menor sobre el tema, llamado *Praeexercitamina.* Es una adaptación de los προγυμνάσματα escritos por Hermógenes en tiempo de Marco Aurelio. Estos "ejercicios preparatorios" tenían un lugar fijo en la enseñanza de la retórica; eran ejercicios estilísticos, comparables a nuestras composiciones escolares, que iban de lo más fácil a lo más difícil;[27] incluían fábulas, χρεῖαι, relatos, sentencias, *loci communes*, ejercicios panegíricos, comparaciones, prosopopeyas, descripciones, desarrollos de una tesis (por ejemplo, *an nauigandum, an ducendum uxorem, an philosophandum).* Ya en la Antigüedad se había discutido si estos *progymnasmata*, frecuentes en la época ciceroniana y que después se convirtieron en sistema, debían hacerse en la clase de gramática o en la de retórica;[28] tampoco fué fácil decidir a cuál de estas asignaturas correspondía la ciencia de las figuras. Pero tales debates no tuvieron repercusiones en la enseñanza misma.

La importancia de los *Praeexercitamina* de Prisciano, complemento de su gramática, consiste en haber transmitido a la Edad Media latina los elementos de la teoría retórica griega, excluyendo todo cuanto se refería únicamente al discurso político y al forense. En el tratado de Prisciano, el estudiante de latín de la Edad Media podía aprender, entre otras cosas, la diferencia que existe entre la *narratio fictilis (ad tragoedias siue comoedias ficta)* y la *narratio historica (ad res gestas exponendas)*; además, la definición y el empleo de la sentencia *(oratio generalem pronuntiationem habens)*, los tipos de metáforas. El parágrafo *De laude* (Keil, *Grammatici latini*, III, pp. 435 *ss.)* debió ser de especial eficacia, pues contiene los principales tópicos panegíricos de la Antigüedad griega. La obra es, por otra parte, de gran interés para la historia de la cultura. En la época en que vivió Prisciano, la lucha entre el paganismo y el cristianismo llevaba ya un siglo de concluída; el Partenón estaba convertido en iglesia cristiana, y ya no se toleraban sino escasos restos de cultura pagana;[29] a

[26] Cf. Barwick, *Remmius Palaemon, op. cit.*, p. 245, nota. Sobre Prisciano en los siglos XI y XII, véase R. W. Hunt en *Mediaeval and Renaissance Studies* (Londres), I, 1943, pp. 194 *ss.*

[27] Véase Wilhelm Kroll, *Rhetorik*, 1937, pp. 79 *ss.* G. Lehnert, *apud* Konrad Bursian, *Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft*, vol. CCXLVIII, Berlín, 1935, pp. 100 *ss.*

[28] Cf. Barwick, *op. cit.*, p. 260. San Isidoro, *Etimologías*, II, 1, 2. Quintiliano, II, IV.

[29] Véase Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, p. 954.

pesar de esto, Prisciano pudo adoptar sin más el atavío mitológico de su modelo pagano. Este elemento es particularmente notorio en la discusión de los esquemas panegíricos; así, en la alabanza de la caza hay que mencionar que ésta fué inventada por Diana; al encomiar al caballo, que es querido de Neptuno; al elogiar a la paloma, que lo es de Venus; por motivos análogos, en la alabanza de los árboles hay que preferir el laurel (Apolo) y el olivo (Minerva). Hacia el año de 500, Prisciano no hubiera podido recomendar tales ejercicios a no ser en el círculo cultural bizantino; como hombre y ciudadano, Prisciano era cristiano; como retórico, pagano. Prisciano reveló a la Edad Media occidental la posibilidad de esa yuxtaposición.[30] Sólo en el humanismo italiano podrá encontrarse algo realmente análogo a este fenómeno. Un San Agustín no habría aceptado los *Praeexercitamina*.

§ 3. Macrobio

Este neoplatónico pagano[31] (se sabe que fué alto funcionario entre 399 y 422) fué autoridad científica y filosófica para toda la Edad Media.[32] Como tal aparece hasta en el *Erec* de Chrétien de Troyes (verso 6738). Macrobio debió esta estimación a su comentario del *Somnium Scipionis* de Cicerón. Ya allí, Homero y Virgilio aparecían como autoridades académicas, al lado de Platón y Cicerón. Estos cuatro corifeos eran infalibles, y no había posible contradicción entre ellos. Homero es *diuinarum omnium inuentionum fons et origo*, Platón *ipsius ueritatis arcanum*, Cicerón *nullius sectae inscius ueteribus approbatae*, Virgilio *disciplinarum omnium peritissimus* y *erroris ignarus*.[33]

La obra de Macrobio que más nos interesa ahora son sus *Saturnales*. Gran parte de esta obra está dedicada al comentario de Virgilio; implícitamente es, pues, un compendio de la poética de la tardía Antigüedad; nos permite conocer el concepto que pudo tener de la poesía un contemporáneo pagano de San Agustín y de San Jerónimo, poseedor de una amplísima cultura. Expondremos brevemente ese concepto.

Virgilio es para Macrobio un sabio, un conocedor de todas las ciencias (I, XVI, 12); a menudo, una sola palabra de él revela *profundam scientiam* (III, II, 7); su obra encierra secretos esotéricos (I, XXIV, 13); cuando dice *quo numine laeso* (*Eneida*, I, 8) refiriéndose a Juno, quiere dar a entender que los diferentes *numina* son irradiaciones de un único dios (I, XVII, 4), el cual posee ambos sexos (III, VIII, 1), como insinúa el mismo Virgilio

30 Hay un caso análogo en Occidente, el de Enodio; pero su situación es distinta.

31 Está finamente caracterizado en A. Alföldi, *Die Kontorniaten*, 1943, p. 56.

32 Véase Matthaeus Schedler, *Die Philosophie des Macrobius und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters*, Münster, 1916.

33 Cf. el artículo de K. Mras en los *Sitzungsberichte* de Berlín, 1933, p. 234.

cuando, hablando de Venus, dice *ducente deo (Eneida*, II, 632). El antiguo politeísmo es sólo encubrimiento alegórico de frases filosóficas: el mito de Saturno que devora a sus hijos y los vuelve a escupir es alegoría del tiempo, que todo lo destruye para que vuelva a ser creado (I, VIII, 10). Como se ve, Virgilio es para Macrobio un teólogo. A la vez es modelo de toda retórica (V, I, 1); domina y emplea todos los métodos posibles para provocar el *pathos;* así, *1)* apostrofa a los objetos inanimados o mudos, como un arma o un caballo (IV, VI, 9); *2)* emplea la *addubitatio* o ἀπόρησις, esto es, la pregunta retórica que comienza por *quid faciat?* y otros giros análogos (IV, VI, 11-12); *3)* afirma haber sido testigo ocular de los sucesos *(adtestatio rei uisae; ibid.*, 137); *4)* se sirve de la hipérbole *(ibid.*, 15); *5)* utiliza la *exclamatio* (ἐκφώνησις), tanto *ex persona poetae* como *ex ipsius quem inducit loquentem (ibid.*, 17); *6)* como narrador épico, Virgilio se dirige al lector con un *cernas* parecido al ἴδοις ἄν homérico, etc. (V, XIV, 9); *7)* hace uso de las sentencias (V, XVI, 6). Estos siete puntos son sólo una selección de las cualidades retóricas que Macrobio hace resaltar en Virgilio; tales rasgos estilísticos serán frecuentísimos en la poesía medieval; lo serán hasta en la *Canción de Roldán.* Permítasenos citar algunas pruebas: *1)* apóstrofe a las armas: *Canción de Roldán*, v. 2316; *2) addubitatio:* v. 1185; *3) adtestatio rei uisae:* v. 2095; *4)* hipérbole: *passim; 5) exclamatio ex persona poetae:* vs. 9, 179, 716, *passim; 6)* interpelación del narrador por medio de la fórmula *cernas:* vs. 349, 1655, 1680, 3387, *passim; 7)* empleo de sentencias: v. 315. Con esto, claro está, no pretendemos decir que Turoldo haya tomado de Macrobio tales recursos técnicos, sino sólo que pertenecen al patrimonio de una tradición técnica literaria, esto es, de un análisis escolar de los poetas y un método de escribir poesía que ya estaban plenamente constituídos en Macrobio y que se conservaron a lo largo de la Edad Media. Macrobio piensa que Virgilio se atuvo en su poesía a las reglas retóricas; los poetas medievales procedieron todos de ese modo. Como vemos, ya Macrobio encontró en la poesía todo lo que vería en ella la Edad Media:[34] teología, alegoría, omnisciencia, retórica; de ahí que su concepto del poeta sea diferente del de la Antigüedad clásica: la obra poética es comparable al cosmos; Virgilio es maestro de todos los estilos; su elocuencia es *nunc breuis, nunc copiosa, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens: sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi siluis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irrigua fontibus, pars uasto aperitur mari.* Hay, pues, gran semejanza entre el *diuinum opus mundi* y el *poeticum opus*, entre el *deus opifex* y el poeta (V, I, 19-20; V, II, I). En la obra de un neoplatónico pagano de la tardía Antigüedad encontramos, pues, por vez primera, la concepción

[34] Macrobio discutió también la cuestión de la prioridad del huevo o de la gallina (VII, XVI, 1 *ss.*).

"cósmica" del poeta, la comparación con el arquitecto del universo. La poesía de Virgilio se debe a la inspiración divina. Virgilio adivinó misteriosamente que tendría utilidad para todos los lectores; por eso mezcló en su obra todos los tipos de la elocuencia, y eso *non mortali, sed diuino ingenio*. Se guió por el ejemplo de la Naturaleza, madre de todos: *Non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam hanc praetexuit, uelut in musica concordiam dissonorum* (V, 1, 18). En este interesante pasaje se mezclan diversos motivos: presciencia divina del poeta, *Natura mater*, la Naturaleza como modelo de la *techne* (pseudo Aristóteles, περὶ κόσμου, 396 *b*, 7), la acción de tejer como símbolo y metáfora, la obra poética como música. Lo más importante para nosotros es la idea de la analogía entre el crear poético y el proceso que dió origen al universo. En este sentido, el poeta es para Macrobio y para sus fuentes un hombre superior, emparentado en esencia con la naturaleza de Dios. Unos cien años después, este concepto ya había degenerado en frase huera; Enodio elogia al poeta Fausto con estas palabras: *Est uobis quoddam cum hominum factore collegium: ille finxit ex nihilo, uos reparatis in melius* (ed. Hartel, Viena, 1882, p. 524, 7 *ss.*); y añade (p. 525, 20):

Quod Natura Deo, hoc tibi dant studia.

Pero volvamos a Macrobio. Su interpretación de Virgilio tiene una asombrosa analogía estructural con el concepto medieval de la poesía; Macrobio no se concibe ya a sí mismo como partícipe de una literatura viva, sino como conservador e intérprete de una tradición concluída. Los clásicos son ya para él "los antiguos"; su canon se ha reducido a unos cuantos nombres: Homero, Platón, Cicerón, Virgilio. Esta limitación es resultado de una nueva actitud espiritual ante la literatura; ya sólo se incluyen en el canon los autores que pueden considerarse como autoridades religiosas, filosóficas, científicas. En las obras de los autores "canonizados" se busca y comenta lo que tienen de didáctico; de este modo, la alegoría se convierte en método normativo de la interpretación. Todavía en Dante volveremos a encontrar estas manifestaciones de la nueva espiritualidad y de su correspondiente idea sobre la literatura; sólo una cosa ha cambiado: Dante incorpora a Virgilio en el sistema cósmico cristiano. Para Macrobio, Virgilio es aún la autoridad suprema de la religión de la tardía Antigüedad pagana.

VI

LA CIENCIA LITERARIA DE LA PRIMITIVA CRISTIANDAD Y DE LA EDAD MEDIA

§ 1. San Jerónimo

El inconmensurable campo de la patrística no se ha estudiado aún desde el punto de vista de la historia y teoría literarias europeas. Los manuales de patrología, claro está, no hablan de esta materia, puesto que sólo se ocupan de la teología y de la historia eclesiásticas. Ante este estado de cosas, no podremos sino dar unas cuantas indicaciones y sugerencias; la filología de la antigua cristiandad deberá encargarse de verificarlas y completarlas.

Cabe preguntarse qué influencia tuvo en la teoría literaria el interés por la Biblia y la aparición de una literatura cristiana. El judaísmo helenizante, activo en los siglos anteriores a Cristo y en el primero de nuestra era, tendió un puente entre la antigua poética pagana y la poética patrística, puente que habría de tener enorme importancia histórica. La cultura judía helenizante desarrolló una propaganda muy consciente, que no retrocedía ni ante las falsificaciones literarias (oráculos sibilinos, supuestos versos de Orfeo). "Uno de los recursos principales de esta apologética fué el intento de probar las coincidencias entre la ley y la religión judía por una parte y... las doctrinas de la filosofía helénica por otra." [1] Con este motivo, los apologetas judíos adoptaron el sistema de la exégesis alegórica, desarrollado por la Stoa. Relacionada con ese sistema está la llamada "prueba de antigüedad", que demostraba que las escrituras sagradas de los judíos eran mucho más antiguas que las obras de los poetas y sabios helénicos, y que éstos conocieron los escritos hebreos y se inspiraron en ellos. Así, en su obra contra Apión, Josefo demostraba que los filósofos griegos habían aprendido su ciencia en los libros de Moisés.

Todas esas ideas pasaron a los primeros apologetas cristianos. Según Justino, la cosmogonía de Platón proviene del Génesis (*Primera apología*, caps. LIX y LX). En su "Discurso contra los griegos",[2] el sirio Taciano (fines del siglo II) hace recuentos sincrónicos, también con fines apologéticos. Encontramos cosas análogas en la *Cohortatio ad gentiles* del pseudo

[1] Véase Otto Stählin en Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 1ª parte, p. 540.

[2] *Oratio aduersus Graecos*, en *PG*, VI, cols. 803-888. En la traducción alemana de R. C. Kukula, 1913, p. 69, nota, puede encontrarse una bibliografía sobre la "prueba de antigüedad".

Justino y en Teófilo de Antioquía. Estas especulaciones pasan después de los primeros apologetas cristianos a la teología alejandrina —no podremos detenernos ahora en esto—, para desembocar en la obra de los grandes Padres de la Iglesia.

En primer lugar nos interesa San Jerónimo.[3] En su carta a San Paulino de Nola dice, entre otras cosas, que ni San Pedro ni San Juan fueron incultos pescadores; de serlo, ¿cómo hubiera podido este último captar el sentido del concepto de *logos*, que no habían logrado comprender un Platón ni un Demóstenes? ¿Cómo entender la Biblia sin erudición? Hay ciertamente hombres y mujeres presuntuosos que se creen capaces de practicar la interpretación alegórica de la Escritura; San Jerónimo adopta aquí un tono satírico (*garrula anus, delirus senex, sophista uerbosus*), y cita un verso de Horacio (*Sátiras*, II, 1, 116):

Scribimus indocti doctique poemata passim.

Se ve que San Jerónimo conoce bien a los clásicos antiguos. Unas veces señala sus limitaciones, pero otras los aprovecha para sus fines; en todo caso, no dejan de estar presentes en su espíritu. Hasta cuando quiere caracterizar a los escritores bíblicos, no puede sino compararlos con la cultura antigua. En el Libro de los Números encuentra todos los secretos de la aritmética; en el de Job "todas las leyes de la dialéctica". Son importantes, por fin, las palabras: *Dauid Simonides noster, Pindarus, et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus atque Serenus.* Esta frase es expresión de un sistema de concordancias y correspondencias literarias que, si no queda sistemáticamente formulado en San Jerónimo, penetra toda su obra y sobrevive a sus ocasionales accesos de escrúpulos piadosos. La *Epístola LVII* ("Sobre la mejor manera de traducir") imita el título del *De optimo genere oratorum* ciceroniano, y la historia de la literatura cristiana de San Jerónimo recuerda el *De uiris illustribus* de Suetonio.[4] En la carta a Magno, San Jerónimo explica que los más grandes apologetas y Padres, tanto los que escribieron en lengua latina como los que escribieron en griego, conocieron bien la literatura pagana y pudieron por ello defender victoriosamente el Evangelio. Del mismo modo elogia San Jerónimo a

[3] La bibliografía no nos ayuda aquí en nada. Las ideas literarias de San Jerónimo se mencionan brevemente en la *Histoire de la littérature latine chrétienne* de Pierre C. de Labriolle, 2ª ed., París, 1924. La primera parte (única publicada hasta ahora) de la monografía de F. Cavallera, *Saint Jérôme*, Lovaina, 1922, 2 vols., sólo trae una biografía. La obra de A. Ficarra, *La posizione di S. Girolamo nella storia della cultura*, Palermo, 1916, no ha estado a mi alcance. Es útil el libro de E. Lübeck, *Hieronymus quot noverit scriptores*, Leipzig, 1872; cf., sin embargo, la crítica de Ludwig Traube en sus *Vorlesungen und Abhandlungen*, Munich, 1909-1920, II, p. 66.

[4] Sobre este género literario, cf. Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, *op. cit.*, II, p. 162.

Juvenco; porque, dice, la cultura literaria está permitida no sólo para rechazar los ataques de los paganos. Con esta tesis tan importante, por desgracia no desarrollada, San Jerónimo da fin a su carta.

San Jerónimo no fué el primero en recomendar el estudio de la antigua literatura profana. Orígenes y San Basilio, Lactancio y San Ambrosio lo habían hecho antes de él; sin embargo, para la incipiente Edad Media y para la posteridad, San Jerónimo se convirtió en el gran representante del humanismo eclesiástico. Con su refundición de la crónica universal de Eusebio, y con las noticias histórico-literarias que en ella intercaló, San Jerónimo se convirtió además en fundador de un género, el de las crónicas histórico-literarias,[5] sobre las cuales hemos de volver al hablar de San Isidoro. El concepto de la historia se relaciona en San Jerónimo con el sistema de "correspondencias" por cuanto crea un denominador común entre los libros sagrados y la literatura pagana; este denominador común fué de orden literario. Según el santo, los libros de la Biblia debían interpretarse como monumentos literarios; con esto quedaba legitimado el estudio de la "gramática", esto es, de los poetas antiguos, y a la vez allanado el camino para el examen gramatical y retórico del texto bíblico.

San Jerónimo dió también un sentido más amplio al concepto de poesía cuando dijo que ciertos libros de la Biblia —el Salterio, el Libro de Job, Jeremías— estaban total o parcialmente escritos en verso. Esta tesis dió nuevo apoyo a la poesía cristiana; reaparece en Arator (siglo VI), en su *Epistula ad Vigilium*, vs. 23-26:

Metrica uis sacris non est incognita libris;
psalterium lyrici composuere pedes;
hexametris cantare sonis in origine linguae
cantica Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt.[6]

§ 2. Casiodoro

Los manuales de historia de la filosofía y los de historia literaria suelen decir que los escritos más importantes de Casiodoro son las *Institutiones* y el *De anima;* pero su *Expositio in Psalterium,*[7] que en la edición de Migne *(Patrologia latina)* llena más de dós mil columnas, es indudablemente su obra fundamental. Los investigadores modernos parecen no concederle atención, quizá porque toman la obra por un trabajo filológico

[5] Véase Paul Lehmann, en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, IV, 1912, p. 578, trabajo reimpreso en su *Erforschung des Mittelalters*, Leipzig, 1941. R. Helm, *Hieronymus' Zusätze in Eusebius' Chronik...*, Leipzig, 1929.

[6] Cf. Teodulfo, en *Poetae*, I, p. 534, 58.

[7] El título *Complexiones in Psalmos* (Labriolle, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 675, y Friedrich Überweg & Bernhard Geyer, *Die patristische und scholastische Philosophie*, Berlin, 1928) proviene de una confusión.

especializado, indiferente a la "filosofía" de Casiodoro; este rechazo equivale, sin embargo, a medir su obra con un criterio histórico —moderno— y desentenderse de sus ideas. Hemos estudiado ya el concepto de las artes en Casiodoro (capítulo III, § 2). Mientras San Jerónimo y San Isidoro enseñan sistemáticamente la correspondencia de las formas literarias bíblicas con las profanas y, en todo caso, la prioridad temporal de las primeras, Casiodoro ahonda en la idea de que la ciencia profana proviene de la ciencia sagrada; aquélla no es sino desarrollo de las cosas contenidas en germen en la Revelación. Defendiendo un monismo a la vez especulativo e histórico, Casiodoro deja atrás el sistema de correspondencias nacido en el siglo IV, producto de la confluencia de la cultura pagana con la cristiana. El sistema de correspondencias, si pudo equilibrar a ambas potencias, no pudo en cambio borrar su contradicción. Casiodoro apoya su monismo en el examen retórico; llega así a una inversión de la valoración literaria vigente. La Biblia, dice, no tiene necesidad de que la justifiquen probando que también ella hace uso de las figuras retóricas de la literatura profana; no, éstas provienen justamente de la Biblia, y sólo a ella deben su "dignidad". No podemos saber en qué medida es original esa teoría, no estudiada hasta ahora; [8] pero sólo ella explica, en mi opinión, la tolerancia de Casiodoro para con la cultura antigua. Casiodoro alaba a San Jerónimo porque *ubicumque se locus attulit, gentilium exempla dulcissima uarietate permiscuit.* Las *saeculares litterae* son indispensables para el estudio de la Biblia (*Institutiones*, I, XXVIII); la gramática es *peritia pulchre loquendi ex poetis illustribus auctoribusque collecta: officium eius est sine uitio dictionem prosalem metricamque componere* (II, 1; ed. Mynors, p. 94, 3 *ss.*). Casiodoro no se había propuesto insistir en el contenido de las diversas disciplinas; pero sus ideas venían en apoyo de las *litterae saeculares.*

La "santificación" de las *artes* suele atribuirse a Alcuino:

> *Alcuin insiste avec une force singulière sur la nécessité des arts libéraux; il sanctifie ces arts, en montrant leurs relations avec la création divine: "Les philosophes n'ont pas créé, mais ont seulement découvert ces arts; c'est Dieu qui les a créés dans les choses naturelles* (in naturis); *et les hommes les plus sages les y ont trouvés."*

Tal es el juicio de Émile Bréhier.[9] Pero esas ideas se remontan en realidad a la doctrina de Casiodoro.

[8] A. Franz, *M. Aurelius Cassiodorus Senator*, Breslau, 1872, habla de la *Expositio* (pp. 93 *ss.*) con bastante superficialidad. A. Schneider, *Die Erkenntnislehre bei Beginn der Scholastik*, en el *Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, Fulda, 1921, dedica a Casiodoro un detenido examen (pp. 227-252), pero no habla de la *Expositio.*

[9] *La philosophie du moyen âge*, París, 1937, p. 47.

Las *Institutiones diuinarum ac saecularium litterarum* de Casiodoro deben estudiarse en virtud de la importancia que tuvieron para la ciencia literaria medieval. En el prólogo *(ed. cit.*, pp. 3 *ss.)*, Casiodoro dice que suele haber gran interés por la literatura profana *(mundani auctores, mundi prudentia, saeculares litterae)*, pero que faltan profesores de ciencia bíblica, como los hubo en Alejandría y los hay en Nísibe. La construcción en Roma de una escuela superior de ese tipo, planeada por Casiodoro y por San Agapito, el "papa de la ciudad de Roma", quedó frustrada por las campañas militares de Justiniano; Casiodoro escribió entonces una introducción *(introductorios*[10] *uobis libros istos)*, destinada a contribuir a la vez a la salvación y a la cultura profana de sus monjes. En cuanto a la materia, dice, no dirá nada nuevo, sino que continuará la explicación de la Escritura iniciada ya por los Padres *(priscorum dicta; expositiones probabiles patrum)*. En el primer libro, Casiodoro comienza por enumerar los mejores comentarios hechos a los diversos libros de la Biblia. Hay seis etapas para la comprensión de la Biblia; primero hay que acudir a los *introductores scripturae diuinae* (Ticonio, la *Doctrina christiana* de San Agustín y otros); en seguida, a los *librorum expositores*; en tercer lugar, a los *catholici magistri*; en cuarto, a los Padres de la Iglesia; en quinto lugar hay que buscar consejo en el trato con personas sabias y ancianas. Si a esto se añade el estudio de las mismas *Institutiones*, hay seis *modi intelligentiae*. Es curioso el empleo especializado de *catholicus* —con el sentido de 'ortodoxo'— como criterio para valorar a los autores; este empleo influirá en la terminología posterior: *Studiosissime legamus catholicos magistros, qui propositionibus factis soluunt obscurissimas quaestiones* (I, x; *ed. cit.*, p. 34). Por desgracia, Casiodoro no cita nombres. Después de mencionar a los Padres de la Iglesia, dice: *Ita fit ut diuersorum catholicorum libri commodissime perlegantur...*, de modo que las categorías antes establecidas *(introductores, expositores, magistri, patres)* aparecen ahora subordinadas a los *catholici*.

Para la filología medieval son de interés algunos otros puntos del libro primero. Ante todo, lo que Casiodoro dice acerca de las diversas maneras de clasificar la Biblia. San Jerónimo había dicho que el Antiguo Testamento tenía veintidós libros y el Nuevo veintisiete, es decir, en total cuarenta y nueve; añadiendo a este número la Santísima Trinidad, creadora de todo, resulta el número del Año Santo, cincuenta. Para San Agustín, añade Casiodoro, la Biblia tenía setenta y un libros: *Quibus cum sanctae Trinitatis addideris unitatem, fit totius librae competens et gloriosa*

[10] Traducción del griego εἰσαγωγή. Según Berthold Altaner, *Patrologie*, Friburgo de Brisgovia, 1938, p. 211, el griego Hadriano escribió, "probablemente en la primera mitad del siglo v, una hermenéutica bíblica para la cual escogió el título, desconocido hasta entonces, de *Introducción a la Sagrada Escritura*". También Casiodoro lo menciona.

perfectio (I, XIII; *ed. cit.*, p. 39). En seguida habla Casiodoro del latín bíblico, cuya desviación de la buena latinidad, dice, no debe corregirse (I, XV; *ed. cit.*, p. 45). Entre los *studia christiana* menciona también a los historiadores cristianos (I, XVII; *ed. cit.*, pp. 55 *ss.)*: Josefo (casi un segundo Tito Livio), Eusebio y sus continuadores, Orosio, Marcelino, Próspero. Al final del capítulo leemos: *Sequuntur multarum lectionum uenerabilium conditores;* se refiere a los Padres (I, XVII; *ed. cit.*, p. 57). Casiodoro caracteriza a algunos de ellos, y con mayor detenimiento y sutileza a San Jerónimo. Así, su obra contiene también una caracterización literaria, a la manera de la hecha por Quintiliano en ceñido estilo clásico. Las "historias de la literatura" medievales repitieron los juicios de Casiodoro, en forma muchas veces harto simplificada.

En el segundo libro, Casiodoro estudia la gramática y la retórica; ésta es *bene dicendi scientia in ciuilibus quaestionibus* (II, II, *ed. cit.*, p. 97). Es interesante la meditada comparación entre Cicerón y Quintiliano *(ed. cit.*, pp. 103-104),[11] a los cuales añade a Fortunaciano, *doctor nouellus*. El capítulo *De dialectica* sirve a Casiodoro para decir todo lo que sabe sobre la filosofía, de modo que esta *ars artium et disciplina disciplinarum*[12] queda aquí integrada y subordinada a una de las siete artes, lo cual está en absoluta contradicción con la naciente conciencia de la Edad Media, tal como la vemos en Hugo de San Víctor. Casiodoro afirma, siguiendo a Varrón, que la relación que hay entre la dialéctica y la retórica es la misma que existe entre el puño cerrado y la mano extendida. Viene en seguida una división de la filosofía; luego, la doctrina de las categorías, del silogismo, de la definición —nada menos que quince tipos—; más adelante, la tópica (caps. XV *ss.)*, que sirve a los oradores y a los dialécticos, a los poetas y a los juristas, y que Casiodoro elogia con palabras que después imitará San Isidoro. No nos interesa ahora ver la disquisición sobre las demás artes liberales. Es impresionante el tono de profunda convicción religiosa —en marcado contraste con San Isidoro— que se revela en toda la obra, y principalmente al final, donde leemos *(ed. cit.*, p. 162, I *ss.)*:

> *O felicitas magna fidelium, quibus promittitur sicuti est Dominum uidere, cui deuotissime credentes iam beatitudinis spe magna repleti sunt! Quid, rogo, praestabit aspectus, quando talia iam largitus est creditus? Inaestimabile quippe donum est conspicere Creatorem, unde uiuunt quaecumque uitalia sunt, unde sapiunt quaecumque subsistunt, unde amministrantur quaecumque creata sunt, unde reparantur quaecumque in melius instaurata consurgunt, unde ueniunt quaecumque salutariter appetuntur, unde uirtutes manant per quas ipse uincitur mundus. Sed licet omnia sustentet, omnia inenarrabiliter pius arbiter am-*

[11] Cf. E. K. Rand, "The new Cassiodorus", en *Speculum*, 1938, p. 433.
[12] Definición tomada de Macrobio *(Saturnales*, VII, XV, 14).

ministret, illa tamen nimis suauissima dona sunt, quando nostro conspectui clementissimus Redemptor aparere dignabitur.

El arte estilístico de las *Variae* está aquí al servicio de una fe auténtica.

La obra de Casiodoro sobrepasará muy pronto las fronteras del estrecho círculo para el cual la escribió. Llegará a ser obra básica de la cultura medieval.

§ 3. San Isidoro

Las obras de San Isidoro de Sevilla, y principalmente sus *Etimologías*, desempeñaron un papel importantísimo en la teoría literaria. San Isidoro incorporó a este manual del conocimiento, no sólo las siete artes, sino también un esbozo de historia universal, continuando así el género de "crónicas histórico-literarias" creado por San Jerónimo. Las *Etimologías* son, pues, un compendio de historia de la literatura mundial. Esta designación podrá parecer exagerada, por ser tan pocas las noticias cronográficas incluídas en la obra; pero si a estas noticias añadimos las materias afines que aparecen estudiadas en las diversas secciones de la obra, resulta un conjunto de lecciones acerca de la teoría y la historia literarias como la Edad Media no pudo encontrar en ningún otro autor, ni siquiera en San Jerónimo. La refundición de la crónica universal de Eusebio por San Jerónimo tiene el carácter de un cuadro sinóptico;[13] es obra de consulta, no de lectura. También falta en ella la aplicación sistemática de la cronología a la teoría de la literatura cristiana, que en cambio sí encontramos en San Isidoro; en todo caso, sólo hay en San Jerónimo conatos de una cronología de ese tipo —la afirmación de que Moisés escribió antes de Homero y Hesíodo, por ejemplo—, pero son conatos no desarrollados. En la poética de los albores de la Edad Media, San Isidoro tuvo un papel de fundamental importancia. La historia de la literatura de San Isidoro[14] y su poética pueden resumirse del modo siguiente:

Divide la historia universal —como San Agustín— en seis edades: *1)* desde Adán hasta Noé; *2)* de Noé a Abraham; *3)* de éste a David; *4)* de David a la cautividad de Babilonia; *5)* de ahí a la Encarnación; *6)* de ésta al fin del mundo. Grecia surge apenas en la tercera edad; cuenta

[13] *Eusebii Pamphili chronici canones latine uertit S. Eusebius Hieronymus*, ed. J. K. Fotheringham, Londres, 1923. Los pasajes cronográficos de las *Etimologías* no coinciden más que parcialmente con la crónica de San Jerónimo. No discutimos aquí la cuestión de las fuentes.

[14] No se ha examinado hasta ahora. G. v. Dzialowski, *Isidor und Ildefons als Literarhistoriker*, Münster, 1898, hace un estudio de las fuentes del *De uiris illustribus* de San Isidoro, pero no dice nada acerca de las *Etimologías*. Paul Lehmann, "Literaturgeschichte im Mittelalter", en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 1912, pp. 569 *ss.* y 617 *ss.*, no menciona a San Isidoro. Menéndez y Pelayo intentó una revaloración de la poética del obispo hispalense en su *Historia de las ideas estéticas*, 3ª ed., vol. II, Madrid, 1910.

con leyes (inventadas por Foróneo) y con la agricultura. La escritura aparece por vez primera entre los hebreos; Cadmo la transmite a los griegos, y Carmentis a los itálicos. Homero fué probablemente contemporáneo de Saúl. La cuarta edad sólo crea, en el terreno de la historia literaria, la filosofía de Tales de Mileto. A la quinta etapa pertenecen el Libro de Judit, las tragedias de Sófocles y Eurípides, el Libro de Ester, Platón, Demóstenes y Aristóteles, los libros de los Macabeos, los Setenta, Jesús ben Sirac, el comienzo de la retórica en Roma. Bastan estas cuantas muestras para conocer el concepto de la historia que San Isidoro legó a la Edad Media: la historia, la cultura y la literatura del antiguo Oriente y de los pueblos clásicos aparecen reunidas en un panorama sincrónico. Dentro de este marco incorpora San Isidoro las demás noticias literarias. El metro más antiguo y más noble es el hexámetro *(metrum heroicum)*; el primero en emplearlo fué Moisés (Deuteronomio, XXXII), "mucho antes de Ferécides y de Homero". El primero que escribió himnos en alabanza de Dios fué David; "mucho después de él" vino Timótoe.[15] El primer epitalamio fué obra de Salomón; de él tomaron los paganos el género. Los cantos de Salomón están escritos en hexámetros y pentámetros (dato tomado de San Jerónimo). Isaías escribió prosa retórica. El inventor del treno es Jeremías; más tarde lo introdujo Simónides entre los griegos. La cítara fué invención de Tubal, y según los griegos, de Apolo; la astrología se debe a Abraham, aunque los griegos la creyeron inventada por Atlante. Los griegos dividen la filosofía en física, ética y lógica; pero ya la Sagrada Escritura está estructurada de acuerdo con esas tres ciencias; así, el Génesis y el Eclesiastés contienen la física,[16] la ética se encuentra en los Proverbios de Salomón, y la lógica *(pro qua nostri Theoreticam sibi uindicant)* en el Cantar de los Cantares [17] y en los Evangelios. La lengua hebraica es madre de todas las demás.

Como se ve, el "sistema de correspondencias" ha desembocado aquí en una doctrina de la preeminencia de Israel en la filosofía, la ciencia y la poesía.[18] A los patriarcas y a los autores bíblicos corresponde el mérito de haber creado los géneros poéticos, adoptados después por los griegos.

[15] Se refiere a Femónoe, sacerdotisa de Apolo, que fué la primera que empleó el hexámetro en los oráculos: Proclo, *Chrestomathia (Scriptores metrici graeci,* ed. R. G. H. Westphal, col. Teubner, Leipzig, 1866, I, p. 230). Cf. Lucano, V, 126. Sobre Moisés, David y el origen de la poesía según Luis Vives, cf. M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne,* París, 1937, p. 657 [trad. española por A. Alatorre, México, 1950, II, p. 217].

[16] También esta idea suele atribuirse a Alcuino (cf. Bréhier, *op. cit.,* p. 47), pero, como se ve, incorrectamente. Cf. asimismo *Poetae,* I, p. 524, 62 *ss.*; p. 608, 23 *ss.*

[17] *Pour tirer la logique du Cantique des Cantiques, il fallait vraiment une imagination intrépide,* dice graciosamente Valery Larbaud *(Sous l'invocation de saint Jérôme,* París, 1946, p. 198).

[18] En los Hechos de los Apóstoles, VII, 22, leemos que Moisés fué discípulo

San Isidoro desarrolla esta idea lógicamente. También se encuentran en el obispo sevillano elementos de una poética sistemática. Simplifica totalmente la diferenciación terminológica entre *poesis* y *poema: Poesis dicitur graeco nomine opus multorum librorum, poema unius.* Es confusa su definición de la fábula, porque aplica el nombre a las fábulas de animales lo mismo que a los mitos y a las comedias. Son fábulas míticas *ad naturam rerum* la historia del cojo Vulcano *(quia per naturam numquam rectus est ignis)*, o la de la Quimera (Lucrecio, V, 903), que por delante es león, en medio cabra y por atrás culebra: en la juventud el hombre es fiero como león, en el medio de la vida tiene toda la agudeza visual de la cabra (esto es, la claridad de espíritu) y al final se enrosca como culebra. Por otra parte, también son fábulas deleitables las obras de Plauto y Terencio. Bajo la rúbrica de *fabula*, San Isidoro parece reunir todo lo que es puramente "fabuloso". La *historia*, en cambio, es *narratio rei gestae*, relato de hechos; es parte de la gramática, *quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur.*[19] El primer historiador fué Moisés, el segundo, entre los paganos, Dares, y el tercero Heródoto. La historia se divide en tres categorías: *ephemeris* (relato de lo ocurrido cada día), *kalendaria* (relato mensual), anales. En un sentido estrecho, la historia equivale para San Isidoro a los informes acerca de la época contemporánea del autor; así, Salustio, Tito Livio, Eusebio y San Jerónimo escriben "anales e historia". La historia refiere sucesos reales; la fábula, cosas que no ocurrieron, ni pueden ocurrir, porque van en contra de la naturaleza. Entre ambas hay categorías intermedias, relatos de hechos que son posibles aun cuando no hayan ocurrido realmente; San Isidoro llama a este género *argumenta*, término que nos lleva del terreno de la gramática al de la retórica.

El concepto de *argumentum* proviene de la doctrina retórica de la demostración *(probatio)*. Como Aristóteles, San Isidoro distingue dos tipos de demostraciones, las "sin arte" (las decisiones previas de los tribunales, las declaraciones de los testigos, etc.), que "están al margen del arte retórica", y las "artísticas", que el orador mismo "crea", por decir así, con los elementos de un pleito. La demostración artística es un acto de la

---

de la ciencia egipcia. A eso se debe que más tarde hubiera quienes derivaran de Egipto las siete artes. San Isidoro atribuye a los egipcios la invención de la geometría. La escritura les llegó por intermedio de la infanta griega Isis, la astrología por Abraham. Los egipcios inventaron por su cuenta la pintura. San Isidoro no alude a la cultura egipcia de Moisés; estaría en contradicción con su sistema; Casiodoro, en cambio *(Institutiones*, I, XXVIII; pp. 69 *ss.)*, la menciona a propósito del *De doctrina christiana* de San Agustín, II, 50.

[19] Cf. San Agustín: *Poterat iam perfecta esse grammatica, sed quia ipso nomine profiteri se litteras clamat, unde etiam latine litteratura dicitur, factum est, ut quidquid dignum memoria litteris mandaretur, ad eam necessario pertineret. Itaque... huic disciplinae accessit historia (De ordine*, II, XII; *PL*, XXXII, col. 1012). Sobre la idea de que la gramática es "medicina" contra el olvido, cf. Sexto Empírico, *Aduersus mathematicos*, I, 1, 52.

razón, que aspira a la verosimilitud; descansa en indicios o argumentos *(argumenta)*, o bien en ejemplos *(exempla)*. El *argumentum* es, pues, una *ratio probationem praestans*; la tópica ayuda a encontrar los *loci argumentorum*. Muchos *argumenta* se valen de la ficción (ὑπόθεσις),[20] por lo cual Cicerón los define de este modo: *Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit.* A este hecho se debe también, probablemente, el sentido lato de *argumentum*, término que en la latinidad clásica no sólo significaba 'argumento retórico', sino también 'relato, materia, contenido, asunto de un poema', y por fin, el poema mismo. Quintiliano (V, x, 9) puede decir que *argumentum* significa *omnis ad scribendum destinata materia.* Volvemos a ver aquí la estrecha relación que hay entre la terminología retórica y la poética; la veremos confirmada en la poética de San Isidoro, porque, después de haber definido la tópica como *disciplina inueniendorum argumentorum*, San Isidoro declara su conocimiento indispensable para el poeta, el cual, según el santo y según creencia general, debe "probar" algo, lo mismo que los oradores, jurisconsultos y filósofos. Para San Isidoro, como para toda la Edad Media, la tópica es un maravilloso invento del espíritu humano:

> *Mirabile plane genus operis, in unum potuisse colligi, quidquid mobilitas ac uarietas humanae mentis in sensibus exquirendis per diuersas causas poterat inuenire, conclusum liberum ac uoluntarium intellectum. Nam quocumque se uerterit, quascumque cogitationes intrauerit, in aliquid eorum quae praedicta sunt, necesse est cadat ingenium.*

El esquema de las siete ciencias escolares, y en general la estructura toda de la obra de San Isidoro explica que las *Etimologías* no contengan un capítulo sinóptico sobre la poesía, aunque sí uno *De poetis* (VIII, VII). La primera mitad del libro octavo contiene cinco capítulos dedicados a la teología y a la Iglesia; a ellos se añaden, simétricamente, seis capítulos acerca del mundo pagano, de los filósofos, sibilas, magos, de los paganos en general y de sus dioses. Entre los filósofos y las sibilas están intercalados los poetas; esto nos muestra que San Isidoro los considera esencialmente como representantes de la gentilidad. Refiere lo siguiente: cuando los hombres salieron de su primitivo estado de barbarie y llegaron al conocimiento de sí mismos y de sus dioses, la cultura halló nuevo estímulo.[21]

[20] El clérigo veronés que escribió en el siglo x el poemita *O admirabile Veneris idolum*, editado por Traube, afirma la autenticidad de su sentimiento con las palabras: *Saluto puerum non per ypothesim* (cf. *supra*, p. 170 *s.*).

[21] San Isidoro alude aquí a los *Prata* de Suetonio, obra que no se nos ha conservado. P. Wessner ha demostrado (en *Hermes*, LII, pp. 200 *ss.*) que las citas que San Isidoro toma de Suetonio provienen de segunda o tercera mano. Sobre San Isidoro y Diomedes, cf. J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae* (tesis), Leipzig, 1906, pp. 44-45.

Para honrar a los dioses, los hombres hicieron casas hermosas (templos), e inventaron una forma literaria noble, la poesía. Así, ésta es en su principio alabanza de los dioses, *uerbis inlustrioribus et iucundioribus numeris*. Sigue la etimología de la palabra: *id genus quia forma quadam efficitur, quae* ποιότης *dicitur, poema uocitatum est, eiusque fictores poetae*. Esta noticia es incomprensible en la forma que tiene, pero para entenderla basta leer en Fortunaciano (Halm, *Rhetores latini minores*, pp. 125-126) que hay tres *genera orationis: posotetos* (grandeza), *poiotetos* (constitución), *pelikotetos* (extensión). En cuanto a la *posotes*, abarca tres categorías: *amplum siue sublime; tenue siue subtile; mediocre siue moderatum* (teoría de los "tres estilos", *genera dicendi)*; en cuanto a la constitución, hay tres géneros: los establecidos por Diomedes; y en cuanto a la extensión, μακρόν, βραχύ, μέσον (= tres de los cuatro estilos de Diomedes). Vemos, pues, que de la doctrina expuesta por Fortunaciano, San Isidoro sólo adoptó la parte central.

Viene en seguida una discusión sobre el término romano *uates* y una observación sobre el *furor* divino de los poetas; los trágicos *(excellentes in argumentis fabularum ad ueritatis imaginem fictis)* tratan asuntos políticos graves e historias dolorosas de príncipes; los cómicos tienen por tema los acontecimientos alegres de la vida cotidiana. Hay que distinguir a los cómicos "antiguos" (Plauto, Terencio) de los "nuevos" (Flacco, Persio, Juvenal), también llamados satíricos,[22] que se representan desnudos *(nudi pinguntur;* mala interpretación del *Ars poetica* de Horacio, verso 221) porque revelan los vicios. Algunos poetas recibieron el nombre de *theologici*, por haber escrito poemas en loor de los dioses.[23]

San Isidoro enumera los tres géneros poéticos —en forma abreviada— siguiendo a Diomedes. Es importante la afirmación sinóptica: *Officium autem poetae in eo est ut ea, quae uere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conuersa transducat.*[24] *Vnde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia uidetur historias composuisse, non poema.* Una de las fuentes de este pasaje debe ser Servio (comentario a la *Eneida*, I, 382): *Hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere... Quod autem diximus eum poetica arte prohiberi, ne aperte ponat historiam, certum est. Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia uidetur historiam*

22 Esto proviene de Horacio, *Sátiras*, I, IV, 1-6. Cf. F. Leo, en *Hermes*, XXIV, pp. 67 *ss*.

23 J. Kayser, *op. cit.*, p. 50, dice a propósito de esta frase: *Paragraphus... Isidoro ipsi ut homini christiano esse attribuenda uidetur.* Kayser, como tantos otros, no tiene en cuenta la concepción griega de los poetas "teológicos".

24 W. M. Lindsay lee *transducant*, no veo por qué razón; no me parece admisible ni como *constructio ad sensum. Traducat* aparece en Lactancio, *Institutiones*, I, XI, 24, y en algunos manuscritos.

composuisse, non poema.[25] San Isidoro copió también a Lactancio, autor de las *Diuinae institutiones* (primera década del siglo IV). En su polémica contra la antigua religión, Lactancio habla entre otras cosas de los poetas; dice que se sirvieron de la forma poética para convertir en fantásticos los sucesos reales y que hallaron crédito; tal es, según él, el origen de los mitos griegos. Los poetas refieren, por ejemplo, que Zeus hizo que un águila raptara a Ganimedes: *Poeticus color est. Sed aut per legionem rapuit cuius insigne aquila est, aut nauis in qua est impositus tutelam habuit in aquila figuratam, sicut taurum, cum rapuit et transuexit Europam.* Y en seguida Lactancio explica *(Diuinae institutiones,* I, XI, 19-24) el método con que trábajan los poetas.

> *Non ergo res ipsas gestas finxerunt poetae, quod si facerent, essent uanissimi, sed rebus gestis addiderunt quendam colorem. Non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes. Hinc homines decipiuntur... Nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae uere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conuersa traducat.*

Como se ve, San Isidoro adoptó literalmente la doctrina de Lactancio, fundiéndola con la antigua crítica de Lucano y dándole así un sentido que no tenía para Lactancio, empeñado sólo en dar una interpretación racionalista de los mitos.[26] Imposible decidir de dónde toma Lactancio su diferenciación entre la poesía y la historia; es viejo patrimonio tradicional. La *Rhetorica ad Herennium* (I, VIII, 13) distingue: *Fabula est, quae neque ueras, neque ueri similes continet res, ut hae, quae in tragoediis traditae sunt. Historia est res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit.* Cicerón, por su parte, afirma *(De legibus,* I, I, 5) que la historia tiene que atenerse a leyes distintas de las de la poesía; la historia se ocupa de los sucesos reales, la poesía del entretenimiento *(delectatio).* Ovidio *(Amores,* III, XII, 41) dice:

> *Exit in immensum fecunda licentia uatum,*
> *obligat historica nec sua uerba fide.*

[25] Según Quintiliano, *Lucanus... magis oratoribus quam poetis imitandus est* (X, I, 9).

[26] Por cierto que Lactancio se niega expresamente a equiparar la poesía con la mentira: *Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam.* Cf. también el párrafo 30 del mismo capítulo. La definición del *officium poetae* pasará literalmente a autores más tardíos, como Cruindmelo *(Ars metrica,* ed. J. Huemer, Viena, 1883, p. 50). *Officium* (ἔργον) es término técnico. Quintiliano precisa los *officia* del orador (Prólogo al libro XII, IV). Sobre los *officia* del historiador, cf. el anónimo en C. Halm, *Rhetores latini minores,* p. 588.

De modo semejante piensan Plinio el Mozo (*Epístolas*, IX, XXXIII, 1) y Quintiliano (II, IV, 2). La tesis más interesante es, sin embargo, la de Petronio (cap. CXVIII):

> *Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt —quod longe melius historici faciunt— sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum commentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides.*

Así, Petronio distingue la historia de la poesía por su posición espiritual básica. Todavía Macrobio volverá sobre esta idea, pero con nuevas razones: Homero comienza el relato épico en la mitad (*ordo artificialis* de las poéticas medievales; cf. Faral, *Les arts poétiques*, pp. 55-56), para diferenciarlo del relato histórico, *uitans in poemate historicorum similitudinem* (*Saturnales*, V, II, 9; V, XIV, 11).

La "poética" de San Isidoro incorporó al sistema de conocimientos de la Iglesia occidental el patrimonio científico de la tardía Antigüedad pagana. Esto da a su obra una importancia que no puede sobreestimarse. Suele considerársele como compilador, y su obra se tiene por un mosaico. Desde el punto de vista del análisis de fuentes, llegaremos sin duda a tal conclusión, pero ya Ludwig Traube ha observado que "habría que decidirse a leer a San Isidoro, en vez de sólo consultarlo; si es cierto que la obra está hecha de piedras de mosaico, deberíamos, aunque sólo fuera por un instante, esforzarnos por considerar el mosaico en su conjunto".[27] Ante todo, hay que leer las *Etimologías* como lo hizo el lector medieval: como libro de una sola pieza y de gran autoridad. Todavía en el ocaso de la Edad Media, un lector inglés escribió en un códice de las *Etimologías* los siguientes versos:

> *This booke is a scoolemaster to those that are wise,*
> *but not to fond fooles that learning despise,*
> *a Juwell it is, who liste it to reede,*
> *within it are Pearells precious in deede.*[28]

Tal era la idea que se tuvo de San Isidoro desde la época merovingia hasta la de los Tudores; así concebía a San Isidoro un filólogo medieval. Si damos a su obra el nombre de "compilación", debemos tener en cuenta que no es del todo justo el sentido despectivo que se da a esa designación.

[27] *Vorlesungen und Abhandlungen*, Munich, 1909-1920, II, p. 160.

[28] W. M. Lindsay cita estos versos en la introducción a su edición de las *Etimologías*, Oxford, 1911. Cf. *Isidorus, li parfonz puis / la grant fontaine de clergie* (Étienne Barbazan, *Fabliaux et contes des poètes françois*... nouvelle édition, París, 1808, I, pp. 292-293).

La compilación es un género literario muy popular y estimado en la tardía Antigüedad, y cuya esencia y nombre preocuparon, entre otros, a Aulo Gelio, el cual les dedica una larga disquisición en el prólogo a sus *Noches áticas*. Aulo Gelio dividió su obra en veinte libros, y tanto Nonio Marcelo (siglo IV) como San Isidoro siguieron su ejemplo. También son compilación las *Saturnales* de Macrobio. Este autor, tan leído en la Edad Media, subrayó al comienzo de su obra (I, I, 6) que hasta una colección de datos, fruto de la lectura, puede convertirse en algo nuevo y peculiar por la manera como están ordenados y presentados. Debemos presuponer esta misma idea en San Isidoro; su meta fué la enseñanza científica, y la única forma posible para lograrla era, en su época, la reunión y ordenación de materiales extractados. El hecho mismo de que el obispo juzgara la ciencia pagana digna de conocerse y de que la reuniera enciclopédicamente con la ciencia eclesiástica es ya un programa. La teoría, no inventada por San Isidoro, pero sí apoyada por su autoridad, de que Israel inició el desarrollo cultural y de que Grecia fué discípula de la sabiduría bíblica, constituye un sistema de correspondencias, si primitivo, no por eso menos eficaz. Si los géneros poéticos de la Antigüedad provienen de Israel, ese mismo hecho los legitimaba desde el punto de vista cristiano.

San Isidoro no habla en sus *Etimologías* del contraste ideológico existente entre la poesía cristiana y la pagana, contraste que, como veremos, habría de conducir, en los siglos subsiguientes, a una serie de antagonismos y de intentos de solución (claramente visibles en la valoración de las musas antiguas). Si queremos saber lo que San Isidoro pensaba acerca de este tema, debemos atenernos a los versos que escribió para su biblioteca,[29] y que estaban escritos "en los armarios o muros" de la biblioteca del palacio episcopal de Sevilla, siguiendo un uso antiguo, nunca interrumpido, "aunque su modelo y fuente principal sea el gran maestro del epigrama, su compatriota Marcial".[30] El primer poemita es un *titulus* general en cuatro versos:

Sunt hic plura sacra, sunt mundialia plura;
ex his si qua placent carmina, tolle, lege.
Prata uides plena spinis et copia floris;
si non uis spinas sumere, sume rosas.

Aquí San Isidoro pone lado a lado las obras religiosas y las profanas, sin valorarlas. Podríamos pensar que los versos 2-4 se refieren a los poetas cuyas obras estaban en la biblioteca, de los cuales algunos —¿los paganos?— están cubiertos de espinas, y otros —¿los cristianos?— de flores; pero según Beeson, *carmina* designa los *tituli* mismos de San Isidoro: "Si te gustan algunos *tituli*, saca las obras correspondientes." La distinción misma

29 Editados por Beeson en sus *Isidorstudien*, Munich, 1913, pp. 135 *ss.*
30 *Ibid.*, p. 150.

entre las espinas y las rosas de la literatura está tomada de la Antigüedad y se refiere a las diferencias de cualidad literaria o bien del gusto del lector, no a diferencias ideológicas. Los *tituli* 2-9 están dedicados a la Biblia y a los Padres de la Iglesia; el número 10, a los poetas: "Si Virgilio, Horacio, Ovidio, Persio, Lucano, Estacio no te agradan, lee a Juvenco, Sedulio, Prudencio, Avito, y apártate de los poetas paganos":

Desine gentilibus ergo inseruire poetis:
dum bona tanta potes, quid tibi Calliroen? [31]

No podemos ver en este *titulus* una condenación de los poetas antiguos, ni tampoco una actitud rigorista. El consejo de San Isidoro sólo se refiere al lector no aficionado a la poesía profana. La posición de San Isidoro, aquí como en las *Etimologías*, es la de una tolerancia un tanto impersonal.

Actitud distinta parece adoptar San Isidoro en su principal obra teológica, las *Sentencias*, donde leemos (III, XIII, 1): *Ideo prohibetur christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiua libidinum.* Pero esta frase es reflejo de los decretos del cuarto concilio de Cartago (398), cuya trascendencia fué sólo local y transitoria; [32] no es reflejo de la opinión personal de San Isidoro. Las frases finales del capítulo son conciliadoras: *Meliores esse grammaticos quam haereticos. Haeretici enim haustum letiferi succi hominibus persuadendo propinant, grammaticorum autem doctrina potest etiam proficere ad uitam, dum fuerit in meliores usus assumpta.* Esto parece respuesta a aquella famosa frase de San Agustín: *Melius est reprehendant nos grammatici quam non intellegant populi (In Psalmum CXXXVIII,* 20). Podemos, pues, decir que las *Sentencias* de San Isidoro vuelven a conceder a la cultura antigua la misma importancia que las *Etimologías*.

§ 4. Aldhelmo

La cultura latina anglosajona siguió construyendo sobre los cimientos colocados por San Isidoro y por los irlandeses. El primer representante de esa cultura fué Aldhelmo. En cuanto personalidad literaria, se le ha juzgado, por lo común, desfavorablemente. Traube [33] considera su latinidad como algo "totalmente artificial y ayuno de estilo", y no parece concederle ningún mérito. Para Maurice Roger,[34] es un *témoin parfois*

[31] Probable alusión a Persio, *Sátira I*, 134: *His mane edictum, post prandia Callirhoen do.* Se refiere a la novela de Caritón *Quereas* y *Calirroe*.

[32] Cf. Pierre C. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, 3ª ed., París, 1947, p. 27.

[33] *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, p. 175.

[34] *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, París, 1905, p. 290.

naïf, superficiel, peu mesuré, de su época. Laistner piensa que sus obras son *utterly unpalatable*.[35] Estos juicios son comprensibles, pero no amenguan la significación histórica de Aldhelmo, como tampoco la alcanzan a captar. Su importancia radica en su concepción de una cultura a la vez religiosa y literaria; podremos decir que esa cultura es estrecha y primitiva, pero no por eso deja de ser clara y lógica en sí misma. Es la primera expresión de la nueva cultura cristiana en Inglaterra, que surgió entre 650 y 680, después de la conversión de los anglosajones (iniciada en 596, consumada en 634), y en la cual se mezclaron las influencias irlandesas, las romanas y también las griegas de Oriente (Teodoro de Tarso y el africano Hadriano) con las tradiciones nacionales británicas y anglosajonas.[36]

Aldhelmo (nacido en 639) fué primero discípulo del abad irlandés Mailduib, fundador de Malmesbury. Más tarde disfrutó en Cantórbery de la enseñanza de Teodoro y de Hadriano. La teoría literaria de Aldhelmo se encuentra expresada en su carta al príncipe Aethilwald *(MGH, Auctor. antiquiss.*, XV, p. 500, 9 *ss.)*:

> *Si quid... saecularium litterarum nosse laboras, ea tantummodo causa id facias, ut, quoniam in lege diuina uel omnis uel paene omnis uerborum textus artis omnino grammaticae ratione consistit, tanto eiusdem eloquii diuini profundissimos atque sacratissimos sensus facilius legendo intelligas, quanto illius rationis, qua contexitur, diuersissimas regulas plenius ante didiceris.*

Aldhelmo expresa, como vemos, la vieja teoría de la necesidad absoluta de las artes para la comprensión de la Biblia, teoría que ya conocemos por San Jerónimo, Casiodoro y San Isidoro. Aldhelmo no quiere proscribir la poesía, pero exige que trate temas cristianos. Él mismo compone un extenso poema de ese tipo, el *De uirginitate*, continuando así la labor iniciada por Sedulio y Prudencio. Del mismo modo, Aldhelmo se hace eco de diversas corrientes de la teoría literaria anterior a la Edad Media. Quiere que el latín sirva a los anglosajones de lengua literaria; para ello hace falta que aprendan el sistema de la métrica latina; con este propósito escribe su carta a Acircio (o sea el rey Aelfrido de Northumbria), carta que él mismo considera una hazaña histórica; dice orgullosamente que es el primer germano que se ocupa del tema, y que puede compararse con Virgilio, el cual se jactaba *(Geórgicas*, III, 11-13 y 292 *ss.)* de haber introducido la poesía bucólica en la literatura romana *(ed. cit.*, p. 202, 4-24). Éste es probablemente uno de los primeros testimonios directos

[35] M. L. W. Laistner, *Thought and letters in Western Europe, A. D. 500 to 900*, Londres, 1931, p. 120.

[36] Véase C. Dawson, *The making of Europe*, Londres, 1932, pp. 206-207.

de afán cultural germánico en la literatura medieval latina. La mayor parte de los versos que cita Aldhelmo como ejemplos métricos provienen de Virgilio y de Sedulio; no nombra en absoluto a Horacio ni a Estacio; y muy escasamente a Ovidio. ¿Deberemos explicar esta selección por los modelos en que se inspiró Aldhelmo o por una voluntad consciente de sólo tomar de la poesía profana lo más indispensable? Aldhelmo trata de dar a su propia creación poética una fundamentación bíblica. Cuando, en sus acertijos en verso, hace hablar a animales, plantas y objetos inanimados, repite las ideas de San Isidoro sobre los cuatro tipos de metáforas (*Etimologías*, I, XXXVII, 3 *ss.*); pero si San Isidoro las apoya en ejemplos tomados de la poesía profana, Aldhelmo escoge ejemplos bíblicos; así, recuerda que en la Antigüedad solían mencionarse árboles parlantes (Jueces, IX, 8) y otras cosas análogas, y continúa, en tono doctrinal: *Haec idcirco diximus, ne quis forte nouo nos et inusitato dicendi argumento et quasi nullis priorum uestigiis triti praedicta enigmata cecinisse arbitretur* (*ed. cit.*, p. 77, 16 *ss.*). Otro ejemplo más: uno de los rasgos constantes de la literatura medieval es la fórmula final que remata los libros; su origen está en la Antigüedad, pero también aquí Aldhelmo busca una autoridad bíblica: *Igitur digesto... libello... stilus iam finem quaerit et dictandi tenor terminandus est, quia illustris contionator "Tempus", inquit, "loquendi et tempus tacendi"* (Eclesiastés, III, 7).

§ 5. La primitiva poesía cristiana

La poesía cristiana latina [37] surge en la época de Constantino; florece entre los años de 400 y 600. Su aparición tiene un papel fundamental en el desarrollo de la teoría literaria; trataremos de probar este hecho con algunos ejemplos. Podemos prescindir ahora de los himnos litúrgicos, porque están propiamente al margen de los géneros antiguos y constituyen una innovación. Distinto es el caso de la poesía artística de la Antigüedad cristiana, de aquella poesía que se consideraba como literatura. Dentro de ella había, a su vez, dos caminos distintos. Por una parte, el poeta cristiano podía tratar los temas de la piedad cristiana (santificación del trabajo, culto de los mártires) y de la doctrina religiosa y moral del cristianismo (dogma de la Trinidad, origen del pecado, apologética, lucha de las virtudes contra los vicios). El gran hallazgo de Prudencio fué, justamente, el

[37] No hay ningún trabajo sobre la poesía cristiana entre los años de 300 y 800 que satisfaga las necesidades modernas. La obra de Manitius (1891) es insuficiente; cf. la demoledora reseña de Traube en *Anzeiger für Deutsches Altertum*, XVIII, 1892, pp. 203 *ss.* Labriolle, *op. cit.*, sólo habla brevemente de la poesía. La obra de Otto J. Kuhmuench, *Early christian Latin poets*, Chicago, 1929, es una útil antología, con una introducción de doce páginas. Lo mejor son los primeros capítulos de la *History of christian Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, de F. J. E. Raby, Oxford, 1927 (2ª ed., 1953).

haber elegido esta vía; con pleno dominio del arte clásico, reveló a la poesía nuevos y amplios campos por cultivar; su creación es fruto de un gran talento y de una vigorosa vivencia; su poesía, rica y espontánea, es independiente del sistema de los géneros antiguos; de ahí que no necesitara aclarar su posición frente a la antigua teoría literaria.[38] Prudencio es el más importante y el más original de los antiguos poetas cristianos. Es, además, un caso aislado, porque la mayor parte de los primitivos poetas cristianos adoptaron el otro de los caminos posibles: la aplicación de los antiguos géneros a los temas cristianos. El único modelo en que podían inspirarse estos poetas era Virgilio; así, se escribieron églogas y epopeyas cristianas.[39] La inspiración virgiliana de estos géneros se ve ya por el hecho de que comienzan por ser centones de Virgilio. La poetisa Proba (hacia 350), que antes de su conversión había escrito un poema épico sobre un tema de la historia contemporánea, da a su centón religioso el título de *Maro mutatus in melius* (ed. Schenkl, *MGH*, p. 568, 3). También es centón el *Tityrus* de Pomponio, de la misma época, primer ejemplo de la "égloga religiosa" que tanta popularidad logrará en el período carolingio y aún más tarde. Entre los *desiderata* de la historia de la literatura medieval está una monografía sobre este género.

La epopeya cristiana comienza por ser epopeya bíblica. La primera obra importante de este tipo es la *Harmonía evangélica* del presbítero español Juvenco (hacia 330). Esta obra inicia una larga serie de poemas bíblicos latinos, que después tendrá su continuación en las lenguas vulgares, desde Caedmon, Cynewulf, Otfrid, el *Heliand*, la *Pasión de Clermont*,[40] hasta Milton y Klopstock. Para nosotros, estas obras tienen ahora

[38] Este punto no queda precisado con claridad en el útil trabajo de I. Rodríguez Herrera, *Poeta Christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters* (tesis), Munich, 1936.

[39] Está por escribirse aún un trabajo de conjunto sobre la égloga latina en la tardía Antigüedad y en la Edad Media. Acerca de las églogas carolingias véase P. von Winterfeld, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters*, 3ª y 4ª eds., Munich, 1922, pp. 480 *ss*. El artículo de E. Faye Wilson, "Pastoral and epithalamium in Latin literature", *Speculum*, XXIII, 1948, pp. 35-57, necesita ser completado. Endelequio (hacia 395) trata un tema realista de la vida pastoril (la peste bovina) en forma de égloga con tendencia cristiana. La lamentación fúnebre de Radberto de Corbie por la muerte del abad Adalhardo († 826) se intitula *Ecloga duarum sanctimonialium*. Las dos monjas son el monasterio franco-occidental de Corbie (Galathea) y la fundación filial franco-oriental de Korvei (Fillis). Sobre la *Égloga* de Teodulo cf. *supra*, p. 368. Entre los sucesores de Teodulo está Warnerio de Basilea. La reedición de sus obras, hecha por Hoogterp (*Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 1933) debe manejarse con reservas. Las églogas latinas de Dante, Petrarca y Boccaccio necesitan un examen histórico. Cf. además W. Schmid, "Tityrus christianus", en *Rheinisches Museum*, 1953, pp. 101 *ss*.

[40] Para ser exactos, debemos observar que esta *Pasión* se remonta a los poemas bíblicos rítmicos, no a los métricos. Tenemos poemas rítmicos de este tipo sobre la resurrección de Lázaro (de Paulino de Aquilea; *Poetae*, I, p. 133), sobre la Pasión (*ibid.*, IV, p. 501), etc. (cf. Strecker, *NA*, XLVII, p. 143); son más populares y vigorosos que las obras métricas artísticas.

mayor importancia que Prudencio porque, por el hecho mismo de continuar un género antiguo, los épicos cristianos pudieron percibir un antagonismo entre la forma pagana y el contenido cristiano y sentirse obligados a tomar posición ante la práctica literaria pagana. De aquí nacieron muchas de las reflexiones teóricas de los albores de la Edad Media, como es fácil ver en Juvenco y en Sedulio.

Juvenco antepuso a su poesía evangélica un prólogo de veintisiete versos, en el cual explica los motivos que lo llevaron a escribirla. La idea es ésta: "Todo lo humano está condenado, por voluntad divina, a la desaparición; pero muchos hombres logran sobrevivir, gracias a sus hazañas y virtudes, en panegíricos poéticos como los de los sublimes cantos de Homero o del dulce arte *(dulcedo)* de Virgilio. Y estos mismos poetas tienen también asegurada la gloria eterna, a pesar de haber interpolado mentiras —esto es, mitología— en los hechos del pasado; con cuánta mayor razón sobrevivirá mi poema, que canta los hechos de Cristo, y al que quizá deberé mi salvación el día del juicio final. Ruego al Espíritu Santo que me ayude y fortalezca mi espíritu con el agua del Jordán." Al final del poema, Juvenco dice que en sus versos la religión cristiana *(diuinae gloria legis)* se ha adornado con el discurso humano (IV, 804-805). Vemos que el poeta admira la poesía antigua, rechazando sólo su fundamento ideológico, y se propone dar a la épica pagana un equivalente cristiano. Su obra es, pues, producto de un programa consciente, el cual llegaría a tener gran importancia en la teoría literaria medieval; es el programa de crear una literatura de contenido cristiano y forma antigua. En Juvenco, la transición se realiza, pues, sin dificultades; la polémica en contra de la poesía antigua está reducida aquí a su mínima expresión.

Muy otra cosa ocurre con el segundo poeta cristiano, Sedulio, autor del *Carmen paschale* (mediados del siglo V). Si Juvenco había empleado un lenguaje poético sencillo y claro, hermoseado por reminiscencias virgilianas, si Prudencio había escrito en un estilo clásico y eufónico, Sedulio se sirve, por vez primera, de una retórica ampulosa. Leemos a menudo que la poesía pagana desapareció por falta de contenido interno, falta que la hizo degenerar en un juego puramente formal, y que, por el contrario, el cristianismo infundió a la literatura romana el ardor de una nueva vida espiritual.[41] Esta idea es acertada, pero sólo en parte. Entre los escritores cristianos de los siglos IV a VI no hay únicamente pensadores profundos, devotos apasionados, eruditos serios y poetas piadosos, sino también retóricos hinchados, vanos, faltos de ideas y de espíritu; a esta última categoría pertenecen Fulgencio y Enodio; Sidonio les sigue de cerca. Sedulio representa esta clase de literatura en el terreno de la poesía cristiana; muestra que también puede ocurrir que un hombre recién convertido traslade a su

[41] Cf., entre otros, Labriolle, *op. cit.*, pp. 12-13.

vida de cristiano todo el oropel de un retórico académico pagano y llegue a transformarlo en vestimenta cristiana, jactándose además de ello. Si Juvenco había dedicado una epopeya a la vida del Salvador *(Christi uitalia gesta)*, Sedulio escoge como tema épico los milagros de Cristo; da a su poema el nombre de *Paschale carmen*, aludiendo a la palabra del Apóstol *Pascha nostrum immolatus est Christus* (I Corintios, V, 7). Sedulio expone su criterio e intención en la carta dedicatoria (en prosa) dirigida al presbítero Macedonio. Afirma que teme que lo censuren porque, desnudo de toda cultura científica *(nulla ueteris scientiae praerogatiua suffultus)*, se ha arriesgado a atravesar en una barquichuela, "como aprendiz, el inmenso piélago de la majestad pascual, que llena de espanto aun a los varones más expertos". Dice haber practicado primero las ciencias profanas y empleado la "fuerza de su fogoso ingenio", don de la divina Providencia, en jugueteos literarios, pero que, tocado por la gracia, consideró grave delito no poner su actividad literaria al servicio de la verdad.

> Mi turbado espíritu estaba sobrecogido de miedo por otra nueva tormenta, y muchas veces me hacía suspirar tristemente el pensamiento de todo aquel provecho que yo había sacado de tu enseñanza, y de la de otros varones alumbrados, como tú, por la gracia del cielo. Vosotros creéis que en mí podría arder alguna llamita *(igniculum)*, y así me lo habéis dicho; pero mi corazón, embotado y obtuso, como pedernal lleno de vetas, no arroja más que una débil chispita *(scintilla)*... Juguete de las múltiples incertidumbres de un angustioso temblor *(anxiae trepidationis ambages)*, me decidí, sin embargo, a escribir esta obra.

¿Qué cosa impulsó a Sedulio a escoger su forma métrica? El hecho de que muchos lectores preferían el atractivo de la poesía al de la prosa *(rhetorica facundia)*, y de que aquélla se grababa con mayor facilidad en la memoria. Por lo demás, no importa en qué forma nos convirtamos a la fe. Sedulio hace en seguida una enumeración de los admirables amigos y amigas a quienes hubiese podido dedicar su obra; si la ofrece a Macedonio es porque en éste "ve a todos".

> Acabe, pues, te lo ruego, el aparato de palabras prolijas, acaben los largos rodeos de esta excusa, y tú no te desdeñes de prestar a mi nave, sacudida todavía por las olas, después de sufrir los azares de tan horrible torbellino, el ancla de tu autoridad.

¡Qué importancia concede a su persona y a su obra! ¡Qué afectada modestia! Se trata, desde luego, de una convención estilística, pero Sedulio la emplea con tal complacencia, que no podemos menos de dudar de su seriedad religiosa. Sin embargo, esta carta dedicatoria tiene gran impor-

tancia para la poética medieval; no sólo volveremos a encontrar muchas de sus fórmulas (como *scintilla, trepidatio)* en autores más tardíos, sino que la actitud de Sedulio frente a la literatura creó toda una tradición; así, se hizo general la explicación de los motivos que han llevado a la creación de una obra (en este caso, el fin edificante) y a la selección de determinada forma artística (la poesía).[42] Los poetas antiguos solían explicar por qué motivos publicaban una colección de poemas (así Estacio en el prólogo a las *Siluae)*, pero nunca decían por qué los habían escrito; esto último sólo pudo hacerse en esa época de transición que comenzó con Constantino. Como la poesía épica era un género fundamental de la cultura pagana,[43] había que justificar su empleo para fines cristianos.

La práctica literaria de Sedulio es importante además en otro sentido. Sedulio añadió a su *Carmen paschale* una refundición en prosa de la misma obra, intitulada *Opus paschale*. Los historiadores de la antigua literatura cristiana suelen decir que esta sorprendente yuxtaposición de una versión en prosa a una versión poética se debe al hecho de que Macedonio halló censurable "la libertad con que se trataba el texto sagrado" en el *Carmen paschale*.[44] Esto es muy poco probable; en primer lugar, no se tiene testimonio alguno de esa supuesta censura; en segundo lugar, la *Harmonía evangélica* de Juvenco no había ocasionado ninguna crítica, a pesar de estar escrita en verso; en tercer lugar, la pompa retórica del *Opus paschale* se aleja tanto del "texto sagrado" como los versos del *Carmen*, si es que no más. Para aclarar este problema hay que leer con atención la epístola dedicatoria de Sedulio a Macedonio; dice:

> Me ordenaste... transcribir el texto de mi poema en prosa artística *(in rhetoricum sermonem transferre)*. ¿Te habrá gustado y quisiste por eso volver a leerlo en otra forma *(geminari uolueris)?* ¿O más bien te habrá desagradado, y preferiste verlo traducido a una forma más libre *(stilo censueris liberiore describi)?* No sé cuál de las dos cosas pensar *(sub dubio uideor fluctuare iudicio)*, pero me pliego a tu santo mandato... Añado muchas cosas que, por razón de las exigencias métricas, no pude incluir en el poema... Así habré dado pie

[42] T. Mayr, *Studien zu dem "Paschale carmen" des Sedulius* (tesis), Munich, 1916, pp. 6-7, menciona los prólogos en prosa de Estacio y de Marcial, que sin embargo sólo constituyeron un modelo puramente formal.

[43] San Isidoro habla *de poetis* en el parágrafo sobre el mundo pagano (cf. *supra*, p. 640).

[44] Lo dice G. Krüger *apud* Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2ª parte, p. 370. Lo mismo afirman Otto Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, Friburgo de Brisgovia, IV, 1924, p. 644, y E. S. Duckett, *Latin writers of the fifth century*, Nueva York, 1930, p. 80. En su *Storia della letteratura latina cristiana*, Bari, 1929, pp. 342-343, A. G. Amatucci pasa por alto la cuestión; lo mismo hace Umberto Moricca en su *Storia della letteratura latina cristiana*, Turín, III, 1ª parte, 1932, p. 56. ¡Cuántos especialistas que no se esfuerzan por comprender la cuestión!

a los censores para que digan que he corrompido la fidelidad de la traducción... Pero yo les replicaré con Terencio [*Andria*, prólogo, 17]:

Faciuntne intellegendo ut nil intellegant?

Es decir, ¿no demuestran los censores, con este empleo de su capacidad crítica, que no entienden nada? Deberían tener presente que con mi refundición me estoy ateniendo a modelos clásicos: el doctísimo jurisconsulto Hermogeniano y el consumadísimo teólogo Orígenes presentaron sus obras en tres ediciones y refundiciones. Mi nueva versión no es mera repetición, sino integración y traslación.

Ahora bien, si examinamos cómo está hecha esa traslación, veremos que no afecta ni al contenido ni a las ideas —como podría esperarse por la supuesta "censura" de Macedonio—, sino únicamente a la forma. Se ha hallado que los 2,414 versos corresponden, en la prosa artística del *Opus paschale*, a nada menos que 3,349 cláusulas.[45] Desde el punto de vista clasicista, este procedimiento podrá parecer una "depravación", pero eso no nos importa ahora. Lo esencial es que la configuración literaria, en la poesía como en la prosa, no es para Sedulio sino mero jugueteo de formas; la composición del *Opus paschale* no puede explicarse por un reparo de orden teológico,[46] sino por el afán de lucir un virtuosismo. Sedulio tenía grandes ambiciones literarias, pero no tenía nada que decir; se le ocurrió, pues, repetir en otra forma lo ya dicho, cosa que, como observa con jactancia, habían hecho otros antes de él; siempre cree necesario justificarse alegando modelos literarios.

Como Juvenco, Sedulio emplea las técnicas de la poesía pagana, pero rechaza indignado sus temas. Juvenco se había expresado con gran admiración de Homero y Virgilio; Sedulio no los menciona siquiera. Al comienzo de sus dos obras (ed. I. Huemer, Viena, 1885, pp. 16 y 176), Sedulio ataca a la poesía antigua, cuyo contenido son los *priscorum temporum gesta, nonnulla etiam probrae narrationis arte composita* (p. 176, 10-11), mientras que él mismo quiere tratar su tema a la manera de David: *Dauiticae modulationis cantus exercens* (p. 176, 14; cf. p. 17, 23). Estas explicaciones son importantes; contienen en germen una teoría literaria cristiana (para los temas religiosos debe seguirse el ejemplo del cantor bíblico); pero revelan además el rechazo rigorista de la poesía y del Olimpo paganos.[47] Esto marca el advenimiento de una nueva era. Como vimos

[45] J. Candel, *De clausulis a Sedulio... adhibitis*, Tolosa, 1904.

[46] El "santo mandato" de Macedonio puede ser fingido, o bien Sedulio puede haberlo solicitado. De la misma treta se sirvió Lactancio en el prólogo a su *Epitome*. Cf. Paul Monceaux, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne*, París, 1901-1923, III, p. 312.

[47] De ahí que todavía Lutero llamase a Sedulio *christianissimus poeta* (cf. Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2ª parte, p. 373).

por el ejemplo de Macrobio, la religiosidad de la tardía Antigüedad supo harmonizar con su propia ideología el culto a los dioses espiritualizando este culto, pero el creciente poder de la Iglesia acabó con semejante condescendencia, y a partir del año 416 los paganos quedaron excluídos de todos los puestos públicos. Los templos fueron destruídos en gran escala; el mundo de sombras de los dioses olímpicos pasó a formar parte de una mitología que ya sólo servía de adorno literario, cuando no se le consideraba como algo del diablo, o como ambas cosas a la vez. Para la boda del rey franco Sigeberto con la princesa visigoda Brunhilda (año 566), Fortunato escribió un epitalamio (VI, 1) en el cual Venus y Cupido bendicen el enlace; pero en su *Vita Sancti Martini* (escrita en 573-574), el mismo autor cuenta que el santo amenazó a los demonios llamándolos por su nombre; que a Mercurio lo designó como enemigo especialmente malo y a Júpiter como necio. El cristianismo no concedió una muerte tranquila a los antiguos dioses; los tuvo que degradar convirtiéndolos en demonios, porque seguían viviendo en el subconsciente. Sin embargo, en la antigua poesía, que se tenía por modelo, en Virgilio sobre todo, el lector se topaba sin cesar con los Olímpicos. Era imposible separar la poesía de las fábulas de dioses; de ahí que la poesía artística tuviera siempre algo sospechoso; esta sospecha sólo podía atenuarse utilizando la poesía con fines religiosos y justificando su empleo.

La epopeya bíblica fué siempre —desde Juvenco hasta Klopstock— un género híbrido y de suyo inauténtico, un *genre faux*. La Salvación cristiana, tal como la presenta la Biblia, no tolera una forma pseudo-antigua; ésta no sólo la priva de su configuración vigorosa, única, autoritativa, sino que, además, el género clásico adoptado y sus convenciones verbales y métricas la falsifican. El hecho de que la epopeya bíblica gozara, a pesar de eso, de tan gran popularidad se explica sólo por la necesidad de contar con una literatura religiosa que pudiese compararse con la antigua y enfrentarse a ella; se llegó de este modo a una transacción.

§ 6. Notker Bálbulo

Hacía 890, Notker Bálbulo escribió dos cartas didácticas[48] sobre el estudio de la Biblia y de la literatura; iban dirigidas a su discípulo Salomón, más tarde obispo de Constanza (hacia 855-920). Menciona y describe primero los comentarios hechos a cada uno de los libros de la Biblia. Para los Salmos recomienda nada menos que a Orígenes, San Agustín, Arnobio, San Hilario, Casiodoro. Entre los comentaristas recientes, alaba sobre todo a San Beda; es cierto, dice, que es un bárbaro, y que los

[48] Véase E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo III. von Konstanz*, Leipzig, 1857, pp. 64-78.

snobs de la cultura romana desprecian sus obras, pero Dios, que en el cuarto día de la Creación hizo salir el sol por el Oriente, ha hecho nacer ahora, en Occidente, en la sexta y última era de la humanidad, a Beda, nuevo sol que iluminará a todo el orbe.[49] Pero si Salomón apetece las "golosinas romanas", continúa el autor, puede leer a... San Gregorio Magno. A los comentaristas, Notker Bálbulo añade los autores eclesiásticos *qui ex occasione disputationis propriae quasdam sententias diuinae auctoritatis explanauerunt*. Esta compleja designación corresponde a lo que San Isidoro llama *maiores disputationes*; es paráfrasis de 'tratados teológicos', término que no podía usarse, puesto que la palabra *theologia* significaba por lo común 'Biblia'.[50] El término *catholici magistri* de Casiodoro habría sido más adecuado. Notker Bálbulo menciona en esta categoría diversas obras de San Agustín y de San Isidoro, la *Cura pastoralis* de San Gregorio, Euquerio, Alcuino (con especial alabanza). El tercer tipo de obras que comenta son los poemas, a los cuales llama *metra (op. cit.*, p. 73); desecha las *gentilium fabulae*, puesto que *in christianitate* existen Prudencio, Alcimo, Avito, Juvenco, Sedulio y los himnos ambrosianos. Otra sección está dedicada a los *ecclesiastici scriptores*,[51] para los cuales Bálbulo remite a las excelentes obras de San Jerónimo y de Genadio. La segunda carta contiene adiciones a la primera: las *passiones sanctorum* —entre ellas, cosa extraña, el *Pastor* de Hermas—, la historia eclesiástica, los Padres griegos (después de la providencial supresión de Juliano el Apóstata, *quasi post rigidissimam hiemem uerni flores in terra nostra apparere coeperunt, qui prius quasi in theca uel cortice clausi tenebantur)*. Al final hay un catálogo de las personalidades eclesiásticas de Occidente.

Notker Bálbulo se mueve dentro de la tradición, sólo que a ésta se ha añadido, en la época posterior a San Isidoro, otro elemento importante: el humanismo anglosajón y carolingio, al cual Bálbulo rinde homenaje en sus representantes San Beda y Alcuino. Al mismo tiempo, notamos en Bál-

[49] *Ibid.*, p. 67. En su obra *Bischof Salomo III. von Konstanz, Abt von St. Gallen*, Leipzig y Berlín, 1910, p. 36, Ulrich Zeller escribe: "Notker Bálbulo no estaba muy enterado de la literatura moderna; así, parece que conoció muy escasamente las obras de Rabano Mauro"; las conoció probablemente mejor que su censor, el cual no tiene en cuenta que Rabano Mauro fué hombre, si muy erudito, falto de toda independencia espiritual; sus comentarios a la Biblia son extractos de los Padres. Notker Bálbulo preferiría leer a éstos en el original. *Sa prose*, dice de Rabano Mauro J. de Ghellinck, *pratique le plagiat sans vergogne, mais en général il choisit bien les passages qui lui servent d'extraits (Littérature latine au moyen âge*, París, 1939, I, p. 103).

[50] Este sentido sólo cambiará en el siglo XII; cf. J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du XIIe siècle*, 2ª ed., París, 1948, pp. 91-92.

[51] El término proviene de San Jerónimo, quien lo aplicó ante todo a los libros apócrifos de la Biblia, por contraposición a los libros canónicos, aunque también lo empleó en el sentido más general de 'escritores cristianos' *(PL*, XXII, col. 606, § 2). En las *Institutiones* de Casiodoro y en las *Etimologías* de San Isidoro, *ecclesiasticus* no aparece con este sentido.

bulo una mayor estrechez monacal; lo atestigua su rechazo de los poetas paganos. Hay una nota nueva, alemana, en su pensamiento: el contraste —profunda y contradictoriamente sentido— entre Roma y los bárbaros.

§ 7. Aimerico

Casiodoro y Notker Bálbulo fueron monjes, y San Isidoro obispo; su ciencia literaria respira la atmósfera del convento y de la iglesia. El *ars lectoria* del francés Aimerico (escrita en 1086) es, en cambio, obra de un gramático, de un hombre, además, muy consciente de sí mismo:

Ecce nouus toti codex hic cuditur orbi.

Este encarecimiento se refiere a un poema didáctico sobre la cantidad y la acentuación de las palabras latinas, en el cual Aimerico aduce a gran número de poetas. El autor se designa a sí mismo como *metricus metricorum amicus*. Es interesante un ensayo en prosa de Aimerico, que contiene una clasificación de los autores muy distinta de las que hemos visto hasta ahora.

Divide la literatura cristiana en cuatro clases:

1) *aurum* = *autentica*;
2) *argentum* = *hagiographa*;
3) *stagnum* = *communia*;
4) *plumbum* = *apocrifa*.

Authenticus es originalmente un término jurídico aplicado luego a la Biblia por San Jerónimo. Aimerico sólo llama *autentica* los libros canónicos de la Biblia —aunque excluye el de Daniel— y el *Canon missae*; una de las peculiaridades de este autor es que considera de igual categoría literaria la liturgia y la Biblia. Los *hagiographi*, que constituyen una parte del canon del Antiguo Testamento, se han convertido aquí en *hagiographa*, categoría que abarca elementos tan dispares como los Libros de los Macabeos, la Epístola a los Hebreos, grandes Padres de la Iglesia como San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio, y la *benedictio coniugum*.[52] Ahora bien, ¿qué quiere decir *communia*? ¿Lo "común", en el sentido peyorativo? Pero este grupo comprende a San Beda, a Sedulio, Prudencio, Arator, y la *benedictio cerei* (bendición del cirio pascual). La categoría inferior —*apocrifa*— incluye las pasiones de los mártires, las vidas de santos y . . .las obras de Orígenes.

Vienen en seguida veintitrés autores paganos; todos ellos son *autentici*, pero están a su vez graduados de acuerdo con la escala de los metales: oro, plata, estaño (falta el plomo). Son de oro las siete artes y los nueve

[52] Es decir, la bendición que se da en el sacramento del matrimonio (hoy *benedictio nuptialis*).

autores: Terencio, Virgilio, Horacio, Ovidio, Salustio, Lucano, Estacio, Juvenal y Persio; de plata: Plauto, Ennio, Varrón, Boecio, Donato, Prisciano, Sergio, *Plato translatus* (en el original, *aureus)*; de estaño: Catúnculo (Catón, el autor de máximas) y Homérulo (la *Ilias latina)* —mencionados probablemente en diminutivo por estar destinados a los alumnos de primeras letras—, Maximiano, Aviano y Esopo (los tres, como sabemos, muy populares en la enseñanza).

Es un sistema totalmente nuevo. Pero esta novedad puede radicar en el hecho de que no conocemos la tradición de los gramáticos y maestros de literatura laicos, y no la conocemos porque cuando esos autores elogiaban demasiado a los poetas antiguos, se les condenaba por herejes y se les ajusticiaba, como refiere Radulfo Glabro († 1044).[53] Supongo que Aimerico refleja una idea que ya existía mucho tiempo antes de él, pero que no logró imponerse. Sólo a partir del último tercio del siglo XI, época en que comenzó a reinar mayor libertad en los estudios, pudo hallar eco esa idea. Cuando Aimerico escribe *item apud gentiles sunt libri autentici*, destruye un hechizo que pesaba sobre el Occidente desde hacía medio milenio, si no más.[54]

La costumbre de hacer de los metales símbolos de valor se remonta en último término a la doctrina hesiódica de las edades del mundo, la cual, por su parte, "corresponde a una doctrina oriental muy difundida... que conocemos por ciertas obras hindúes y persas".[55] Hay también un paralelo bíblico en Daniel, II, 32 *ss.* Ya los escritores clásicos de Roma empleaban *aureus* en el sentido de 'optimus' (como en *aurea mediocritas* y *aurei libelli)*. Pero el hábito de extender la metáfora a la plata, el cobre, el hierro, el estaño, hasta llegar al plomo, no parece ser antiguo (excepto aplicado a las edades del mundo).

§ 8. La ciencia literaria de los siglos XII y XIII

Continuando nuestra búsqueda de sistemas clasificatorios de autores, topamos con un catálogo del siglo XI o comienzos del XII; es un hallazgo modesto pero no exento de valor. En un poema sobre Embrico de Maguncia[56] leemos (versos 9 *ss.)*:

Nouerat auctores maiores atque minores...
Philosophos legit, anima sacra scripta subegit...

[53] Véase el magistral estudio de E. Gebhart, en la *Revue des Deux Mondes*, CVII, 1891, pp. 600 *ss.*

[54] Según que hagamos responsable de la destrucción oficial de la cultura pagana antigua a Teodosio el Grande o a Justiniano.

[55] Reitzenstein, en *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig, 1927, p. 3.

[56] Impreso por Wattenbach en los *Sitzungsberichte* de Berlín, 1891, I, p. 113.

Quem si uidisset, quondam Naso coluisset
prosa Sidonium, carmine Virgilium...
Ethicus et logicus extitit et phisicus.

Embrico de Maguncia era, pues, un sabio, porque —como tantas veces se dijo antes y después de San Isidoro— la filosofía abarca la ética, la lógica y la física. San Isidoro llegó a encontrar estas disciplinas en la misma Biblia. Pero no es esto lo que aquí nos interesa; en lo que queremos detenernos es en la diferenciación entre *auctores maiores* y *minores*. Esto nos conduce evidentemente a un mundo mucho más primitivo que el de Aimerico, a una jerga escolar propia de las escuelas de nivel mediano, que debían contentarse con que sus alumnos recordasen que había unos autores "menores" y otros "mayores". ¿De dónde procedía esta cómoda tradición escolar? Supongo que de Quintiliano. En la disquisición sobre la educación escolar, Quintiliano encara el problema de qué deben leer los principiantes (*qui legendi sint incipientibus*, II, v, 18). A este propósito, dice lo siguiente:

> *Quidam illos minores,*[57] *quia facilior intellectus uidebatur, probauerunt... Ego optimos quidem et statim et semper, sed tamen eorum candidissimum quemque et maxime expositum uelim, ut Liuium a pueris magis quam Sallustium, etsi hic historiae maior est auctor, ad quem tamen intelligendum iam profectu opus sit.*

En la primera mitad del siglo XII, Conrado de Hirsau escribió su *Dialogus super auctores*. Hirsau era un famoso monasterio de benedictinos situado en la Selva Negra de Württemberg, cerca de Calw. En tiempos del abad Guillermo (1079), el convento se sumó a la reforma cluniacense. Conrado de Hirsau fué discípulo de Guillermo y llegó a ser maestro en el monasterio; escribió su *Dialogus* con fines pedagógicos. La actitud rigorista de los monjes de Hirsau penetra esta obra de un extremo a otro. La ciencia profana, dice, sólo debe emplearse como un condimento (ed. G. Schepss, Würzburg, 1889, p. 64, líneas 1 *ss.*), que se desecha cuando ha servido para sazonar los alimentos. Del mismo modo hay que abandonar el estudio de la literatura una vez cumplido su propósito, esto es, una vez que ya se ha formado el espíritu. Los interlocutores del *Dialogus* son un discípulo y su maestro; aquél ha aprendido los *auctores minores* y se dedica ahora a los *maiores* (*ed. cit.*, p. 20, 14); pregunta a su maestro acerca de los autores leídos en las escuelas, de los libros, de conceptos fundamentales de la literatura. Hay los siguientes tipos de autores: *historiographi, poetae, uates, commentatores, expositores, sermonarii*. Los *minores*, es decir, los *rudimentis paruulorum apti*, son Donato, Catón, Esopo, Aviano. La

[57] El término equivale aquí a 'autores de escaso valor'.

ciencia literaria tiene que responder a cuatro preguntas sobre cada autor: *1)* ¿Cuál es la materia de la obra? *2)* ¿Cuál la intención de su autor? *3)* ¿Cuál su causa final? *4)* ¿A qué parte de la filosofía pertenece la obra? (pp. 27-28). Esta última pregunta no se aplica al caso de Donato, porque por el hecho de ser gramático constituye el fundamento de todo lo demás; es el *abecedarium*, mientras que Catón es el *sillabarium*. En cuanto a Catón, es fácil contestar a la pregunta filosófica: *ethicae, quae moralis dicitur, subponitur*. Siguen los poetas cristianos, Sedulio, Juvenco, Próspero, Teodulo. El autor señala el origen de casi todos los autores mencionados hasta ahora: Donato fué africano (confusión con el hereje), Esopo frigio; Sedulio vivió primero en Italia y después en Acaya; Juvenco fué español, Próspero aquitano, Teodulo italiano. En seguida dice (p. 46, 21): *Veniamus nunc ad Romanos auctores Aratorem, Prudentium, Tullium, Salustium, Boetium, Lucanum, Virgilium et Oratium*. Aquí, Conrado imita evidentemente a Quintiliano, el cual hablaba primero de los griegos, y luego escribía: *Idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est* (X, 1, 85). "Romano" designa para Quintiliano, como para Conrado, no al hombre originario de Roma, sino al autor que pertenece a la literatura romana; pero también pertenecen a ella Donato, Sedulio y Juvenco. Como se ve, el autor de este *Dialogus* fué incapaz de resolver la contradicción.

En el comentario de Conrado de Hirsau a los autores llaman la atención varias cosas. De la *Eneida*, por ejemplo, dice que, después de su victoria sobre Turno, Eneas se hizo odioso por su crueldad y que fué muerto por un rayo del cielo. La parte final de la obra está dedicada a la discusión de las siete artes. Hacia el final del libro (p. 83, 8 *ss.)* hay una alusión a dos pasajes famosos del Antiguo Testamento, que se refieren a la salida de Egipto. La orden de Moisés dice: *Cum egrediemini, non exibitis uacui; sed postulabit mulier a uicina sua... uasa argentea et aurea, ac uestes; ponetisque eas super filios et filias uestras, et spoliabitis Aegyptum* (Éxodo, III, 21-22). Y en efecto: *petierunt ab Aegyptiis uasa argentea et aurea, uestemque plurimam (ibid.*, XII, 35). Los Padres de la Iglesia interpretaron este pasaje, junto con el del Deuteronomio, XX, 12, como símbolo de la adopción de las siete artes antiguas en el sistema eclesiástico de enseñanza. El oro y la plata de Egipto significan para Conrado de Hirsau *(ed. cit.*, p. 79, 24; p. 83, 22; cf. la observación de la p. 66, 5) la *litteratura secularis*; quizá debamos ver en este esquema tan difundido el comienzo de la escala de metales aplicada a los autores.

Tiene interés otro pasaje más del mismo autor: *Plurimi poetarum poetas praecedentes in carmine suo secuti sunt, ut Terentius Menandrum, Oratius Lucilium, Salustius Liuium, Statius Virgilium in Eneide, Theodulus eundem in Bucolicis; sic et in ecclesiasticis auctoribus multi alios secuti sunt* (p. 27, 12 *ss.)*. Esta idea es una versión libre de la teoría de

la *imitatio*. En Séneca (*Epístola LXXX*, 1) leemos: *Non ego sequor priores? Facio, sed permitto mihi et inuenire aliquid et mutare et relinquere. Non seruio illis, sed assentior*. Y Estacio dijo, dirigiéndose a su *Tebaida* (XII, 816):

...nec tu diuinam Aeneida tempta,
sed longe sequere et uestigia semper adora.

Según Quintiliano, Terencio había "seguido" a Menandro (X, 1, 69); y él mismo liga las palabras *imitari et sequi* (X, 1, 122). San Jerónimo "siguió" a Suetonio en su *De uiris illustribus* (*Tranquillum sequens*, ed. W. Herding, col. Teubner, Leipzig, 1879, p. 1, 1 *ss.*). Además, la Edad Media conocía naturalmente el concepto de la *imitatio* por las obras de Séneca (*Epístola LXXXIV*, 5 *ss.*), Quintiliano, Plinio (véase por ejemplo Galfredo de Vinsauf, en Faral, *Les arts poétiques*, p. 249, 1706), Pero no hemos de detenernos más en esto.

El *Dialogus* del monje de Hirsau es una de las fuentes primordiales del *Registrum multorum auctorum* de Hugo de Trimberg, escrito en 1280. No intento comentar aquí esta obrita, de gran importancia histórica; pero creo que los exámenes terminológicos precedentes podrán aclarar varias dificultades del sistema de Trimberg.

La ciencia literaria de la Edad Media latina llega a su perfección y coronamiento en la *Epístola XIII* de Dante; en ella, el poeta presenta a Can Grande della Scala una breve introducción (*introductionem*, § 17) a la *Divina comedia*. También en su tratado sobre la ciencia literaria, Dante se incorpora a la tradición erudita de la Edad Media latina.

VII

MODO DE EXISTENCIA DEL POETA MEDIEVAL

Los excursos VII a XII son fragmentos de una "Historia de la teoría de la poesía". Con este término *(Dichtungstheorie)* designo el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con la poética, que trata de la técnica de escribir poesía. La diferenciación conceptual entre la teoría de la poesía y la poética permite ahondar más en la comprensión de los fenómenos. El hecho de que haya puntos de contacto entre ambas y de que a veces confluyan no es una objeción. La historia de la teoría de la poesía no coincide con la historia de la poética, ni tampoco con la crítica literaria; así, el concepto que el poeta tiene de sí mismo (cf. excurso XII) o el antagonismo entre la poesía y la ciencia (excurso XI) son temas fundamentales para la teoría de la poesía, no para la poética.

Nuestros conocimientos son aún demasiado escasos para hacer una exposición histórica sucinta de la teoría de la poesía. El problema apenas si se ha visto. Los siguientes excursos —además, el número XXI— no son, pues, sino especímenes de una rama de la ciencia que aún está por crear; los presento como productos a medio elaborar, a fin de dar impulso a investigaciones ulteriores.

Cuando hablamos del modo de existencia del poeta medieval, no empleamos la palabra "existencia" en el sentido de los existencialismos contemporáneos, sino en el anticuado pero siempre actual de 'condiciones de vida y preocupaciones de la existencia'.

¿Qué movía a los hombres a escribir poesía? Lo aprendían en la escuela. Muchos autores medievales escribieron poesía porque era una cosa que había que saber si quería tenerse fama de *clericus* y *litteratus*, o simplemente para redactar galanterías, inscripciones, peticiones y dedicatorias que consiguieran el favor de los poderosos, o cartas que conservaran la amistad de los iguales. La poesía también servía para dar gusto al vil Mamón. El escribir poesía era un oficio que se enseñaba y que se aprendía; era una tarea escolar. Esto al menos puede decirse del término medio de los que escribían, aunque también de letrados famosos, que escribían *inuita Minerua* (como Rabano Mauro en la época carolingia). No fueron pocos los que compusieron poesías a fuerza de sudores y gemidos, pensando quizá como el autor del Segundo Libro de los Macabeos (II, 27): *Nobis quidem ipsis, qui hoc opus suscepimus, non facilem laborem, immo uero*

negotium plenum uigiliarum et sudoris[1] *multi assumpsimus.* Basta ver el giro que solían poner los autores al final de una poesía o de un fragmento de ella para darse cuenta de que escribir poesía, por lo menos en latín —aún en tiempos de Dante muchos seguían considerándolo única lengua noble—, constituía para no pocos trabajo lleno de fatigas; terminaban porque "la Musa estaba cansada".[2]

Toda la tortura que podía ocasionar la composición de poesías se nos revela en la epístola que escribió un desconocido a cierto joven alabándolo por su inteligencia e invitándolo a exponerse al "látigo de la poesía" si quería dar pleno desarrollo a su talento *(NA,* 1877, p. 228, 24 *ss.):*

Ante pilos tibi quae uenit, tecum quoque gliscit;
te puerum fouit iuuenemque uirumque docebit,
si maneas te intra nec te quesiueris extra,
si ceptis posthac studiis sudando fruaris,
si dorsum scuticis submiseris ipse poesis,
sique manum ferule subduxeris inde sophie.

Al comienzo de la *Ecbasis captiui,* el autor confiesa haber sido imprudente en su juventud, y declara que ahora, aunque tarde, quiere corregirse trabajando. Ha decidido, pues, escribir versos, porque eso ahuyenta el sueño y obliga a una dieta rigurosa; muy a menudo hay que rascarse la cabeza y morderse las uñas;[3] cuantos se sometan a ese trabajo renuncian a la pereza. En la base de todo esto está la idea de que las obras en verso son las composiciones literarias más difíciles. Ésa era la creencia general. Horacio *(Sátiras,* I, 1, 40; II, 1, 28) y Quintiliano (X, 1, 89) habían establecido la diferencia entre el *uersificator* y el *poeta,* y Petronio (cap. CXVIII) había censurado el abuso de los versos, pero estas ideas no tuvieron eco. Muy raras son las protestas contra los versificadores puramente escolares; una de ellas es de un autor anónimo, que refiere que Apolo le dijo en sueños:[4]

Miror ego nimium, miratur et ista sororum
turba sonora, meo que fauet imperio,

[1] El sudor como metáfora: Cicerón, *Orator,* I, 60: *Stilus ille multi sudoris est.* Horacio, *Epístolas,* II, 1, 169. Quintiliano, VI, IV, 6: *Ambitiosus declamandi sudor.* San Jerónimo, en *PL,* XXIII, col. 772. Enodio, ed. Hartel, Viena, 1882, p. 125, 2. Eginhardo, prólogo a su *Vita Karoli. Poetae,* IV, p. 266, 25, y p. 1095, 22. Las palabras que Alain de Lille dirige a su libro: *O mihi continuo multo sudata labore / pagina (SP,* II, p. 426). Un autor anónimo recomienda a su protector *quae sudore meo de fonte bibi pegaseo (NA,* II, p. 392, 12).

[2] Escribir poesía es tan fatigoso como estudiar. Engendra palidez (Dante, *Purgatorio,* XXXI, 140-141).

[3] Idea tomada de Horacio, *Sátiras,* I, x, 71. Pero el monje toma en serio lo que en Horacio no es sino rasgo humorístico.

[4] Jakob Werner, *Beiträge,* p. 52, 33 *ss.*

quod nimis audacter, audacter et absque pudore
iura poetarum quilibet aggreditur.
Quiuis niempe rudis, expers cuiuslibet artis,
si potuit metro iungere uerba duo,
protinus usurpat nomen uultumque poete,
se iam Nasonem Virgiliumque putat.

El autor de estos versos se indigna contra el ejercicio puramente mecánico del arte poético; revela además que también en la Edad Media se tenía conciencia del problema de existencia del poeta: ¿Cómo puede éste integrarse a la comunidad? ¿Qué funciones desempeña en el pueblo, en el Estado, en la escuela, en la Iglesia? En la Edad Media todavía no existía el concepto de una "cultura" autónoma, pero su aparición no simplificó en modo alguno el "problema existencial del poeta".[5] Recuérdese a este propósito el diálogo entre Wilhelm Meister y Werner.[6] Hermann Hesse ha expresado la misma idea de manera aún más apremiante:[7]

> Podíamos hacernos maestros, sacerdotes, médicos, artesanos... Para todos los oficios del mundo había un camino..., una escuela..., sólo para el poeta no los había. Era lícito ser poeta, y hasta se tenía por algo honroso, pero hacerse poeta era imposible; el deseo de convertirse en poeta era ridículo y vergonzoso.

En la Edad Media los poetas sí contaban con una escuela, o, mejor dicho, el escribir poesía era ya en sí una asignatura escolar; en este sentido, el "problema profesional" era más sencillo. Pero también en ese tiempo los poetas podían sentirse atormentados por el problema económico; su vida dependía de los regalos de sus protectores, y no es raro ver que un poeta pida con conmovedoras súplicas lo más indispensable para vivir.[8] Sobre la vida de Walther von der Vogelweide no tenemos sino un dato documental: en las cuentas de viaje del obispo Wolfger von Passau leemos que se regalaron al poeta cinco *solidi* para que se comprara una pelliza.[9] En la poesía latina medieval, estas cosas se discuten interminablemente. Cuánto mejor les iba a los poetas romanos, suspira Serlón de Bayeux (*SP*, II, p. 249); los donativos del emperador los hacían ricos:

[5] La verdadera causa de esta problemática y de todas sus manifestaciones es de orden metafísico: es la atormentadora pregunta sobre el papel del poeta en el mundo. En su "Repartición de la tierra" *(Die Teilung der Erde)*, Schiller resolvió la cuestión de manera muy cómoda (también el idealismo tiene sus aspectos cómodos). Baudelaire convirtió el problema en pasión *(Les fleurs du mal*, núms. 1 y 2). Una "metafísica de la poesía" tendría que proponer soluciones posibles.

[6] Goethe, *Werke*, XVII, pp. 89 *ss*.

[7] *Kurzgefasster Lebenslauf*, 1925.

[8] Sidonio Apolinar, *Carmen XIII*, pide una reducción en los impuestos que tiene que pagar.

[9] Véase Edward Schröder, *Walthers Pelzrock*, Berlín, 1932.

Vt locuples fiam, non exercebo sophyam:
hic mercede labor caret, hac nil arte lucrabor.
Plato subtilis foret hoc in tempore uilis;
de nullis donis gauderet Musa Maronis;
sors tenuis rerum grauiter cruciaret Homerum;
de nulla certus mercede, poeta disertus
in nostris oris est expers omnis honoris
. . . . . .
Carminis ignari proceres, hebetes et auari
dissimiles plane tibi sunt, pater Octauiane.[10]

Gautier de Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, p. 8) pide un beneficio al papa y recuerda el bienestar de Virgilio y de Lucano:

Quid dant artes nisi luctum
et laborem? uel quem fructum
fert genus et species?
Olim plures, nec est mirum,
prouehebant "Arma uirum"
et "Fraternas acies".
Antiquitus et studere
fructus erat et habere
declamantes socios;
nunc in arca sepelire
nummos maius est quam scire
"Bella per Emathios".

¿Hay que escribir a cambio de dinero? Gautier de Châtillon lo rechaza para sí mismo en dos estrofas, cuyo contenido ha parafraseado Strecker (*Moralisch-satirische Gedichte*, p. 62) del modo siguiente:

> Muchos necios se pretenden Juvenales. ¿Acaso yo, que tengo a Palas por patrona, debo callar? Ellos escriben poemas petitorios, comparables a los mugidos de bestias hambrientas (*mugiendo postulant cibum*)..., mientras que yo dispongo de los refinamientos de un arte muy variado.

En otro poema, Gautier de Châtillon invierte ese motivo, preguntando (*ibid.*, p. 81):

> ¿Por qué no he de hacer lo que hacían los antiguos, *adipisci rimulis corporis salutem?*... El afán de sabiduría y virtud es hermoso, pero en fin de cuentas nos hace caer en el fango. Que nuestro lema

[10] Hugo de Trimberg (*Registrum multorum auctorum*, ed. Langosch, Berlin, 1942, p. 162) asegura a su vez que Augusto regalaba a los poetas con vestidos, bebidas, alimentos y otras cosas (¿recuerdo de Horacio, *Epístolas*, II, 1, 247?).

sea el de Horacio *(Epístolas*, I, 1, 53): ¡Ganar dinero!... ¿De qué sirve toda la erudición, si morimos de hambre?... Es verdad que hombres de la talla de Diógenes y Sócrates fueron pobres diablos, pero la suerte de Juvenal y de Lucano no es de despreciarse.

El estudio, las ciencias y la poesía no aportan beneficio alguno. ¿No es mejor renunciar a la cultura académica y lanzarse a la vida lucrativa? Este tema se encuentra a menudo en los poemas didácticos; Mateo de Vendôme *(Sitzungsberichte* de Munich, 1872, p. 593) escribe:

Hinc studium placet, inde lucrum; cum dogmate pugnat
census, cum studio disputat aeris amor.
.....
Me licet inuito metrum suppullulat, exit
et uolat in uetitum, me prohibente, foras.
Metra placent, contempno lucrum, quia malo monere
quam fieri metricae gratuitatis inops.
Consulo non loculis, sed famae; scribere praestat
quam fragilis census emolumenta sequi.
Sum natus seruire metris...

Roberto Partes *(Speculum*, 1937, p. 222):

Vnus ad obsequium desudat in arte potentum,
ille placere pari per sua scripta studet.
Hic famam, sed et alter opes, hic quaerit honores,
predia nonnulli carmina ferre putant.

Los poetas malparados suelen expresar de manera apremiante sus deseos: *Carmina composui: da mihi quod merui.*[11] No es raro que pidan y obtengan una pelliza o un caballo. Hugo Primas se venga con mordaces epigramas de un protector que sólo le regala una pelliza raída. El Archipoeta se queja de que en casa de su mecenas, Reinaldo de Dassel, le pongan agua en el vino.

Frecuentemente vemos a los poetas quejándose de que los poderosos recompensen y atiendan mejor a los mimos y bufones que a los que escriben:

Tota strepit curia lusibus obscenis
et mimorum ferculis et scutellis plenis
nihil foris flentibus mittitur egenis.[12]

[11] *Apud* Wilhelm Meyer, *Die Arundelsammlung mittellateinischer Lieder*, Berlín, 1908, II, p. 123.

[12] *Gilleberti Carmina*, ed. Tross, 1849, p. 19. Cf. también Arnulfo *(RF*, II, p. 238, 643 *ss.)*.

Eberardo el Alemán (Faral, *Les arts poétiques*, p. 341, 113):

Florent faex hominum scurrae, quos curia lactat,
qui dominis linguae garrulitate placent.

A este propósito hay quienes recuerden la fatal preferencia de Nerón por los comediantes y mimos. Juan de Salisbury dice que también en su tiempo es común ese vicio; que por lo menos los actores antiguos tenían más valor que los bufones actuales, que entretienen los ocios —ya de suyo malos— de los oyentes y espectadores con cosas peores, como bailes, luchas, juegos de manos, exhibiciones desvergonzadas *(illi qui obscenis partibus corporis oculis omnium ingerunt turpitudinem)*. Quienes ofrezcan regalos a tales bufones, dice, favorecen un oficio infame, poniendo en peligro su alma *(Policraticus*, pp. 404 *d*-406 *d)*.

¿Cómo y a quiénes hay que regalar? Esta cuestión se plantea repetidas veces en la literatura del siglo XII; en la discusión participan teólogos como Pedro Cantor *(Contra dantes histrionibus, PL*, CCV, col. 153). Los poetas, claro está, tienen interés especial en ella. El autor del *Architrenius* se queja de que los poderosos repartan injustamente su dinero y sus bienes; entre los preferidos que menciona está el *histrio suspectus*; y el autor termina con estas palabras *(SP*, I, pp. 290-291):

... infima laus est
cuncta dari, cum nulla bonis quas sorbet in hora
histrio dantis opes, logicus delibet in anno.

Juan de Garlandia escribe una *Commendatio nobilium datorum et de causis dandi (Morale scolarium*, ed. L. J. Paetow, Berkeley, 1927, p. 195); Pedro Cantor *(PL*, CCV, col. 78), un *Contra acceptores munerum*. Sobre los peligros de los donativos hablan también Nigelo Wireker *(SP*, I, p. 101) y Alain de Lille *(ibid.*, II, p. 395). Juan de Hanville pone en boca de Demócrito y de Cicerón una discusión sobre el mismo tema *(ibid.*, I, pp. 335-336); Mateo de Vendôme lo trata extensa y prosaicamente y con gran profusión de palabras, en el poema sobre Tobías (discurso del viejo Tobías); aparece, finalmente, en el *Roman de la Rose* (versos 5120-5250); como ha demostrado Langlois, Jean de Meun se inspiró aquí en Alain de Lille, Horacio y Séneca.[13]

La necesidad económica se expresa también en la queja de un poeta, que probablemente es Pedro Pictor de St. Omer (hacia 1100):[14] "¿Por qué he de esforzarme más por el saber y la virtud? La fortuna sólo favorece a los malos. Estoy cansado de practicar el arte de la poesía" (versos 11-18):

[13] Cf. también los *Carmina Burana*, XIX, y el comentario de Schumann, p. 31.
[14] *Apud* Jakob Werner, *Beiträge*, p. 139, núm. 361.

Penitet esse probum me, penitet esse poetam,
qui nunquam duco noctemue diemue quietam.
Nocte uigil tota non cesso uersificari,
pingo die tota cupioque deos operari.
Sed pereant uersus! pereant simulacra deorum!
nil mihi quippe boni confert ornatus eorum.
Nam mihi quid prosunt uersusque stilusque tabella?
pro quibus in studiis sum passus dura flagella.

"¡Cuántos poemas he escrito para los prelados, sin recibir otro premio que palabras hueras! El bufón es mucho más querido que nosotros. Quien quiera ser infeliz no tiene más que estudiar asiduamente y escribir poesías. El arte y la ciencia están hoy por los suelos":

Temporibus nostris mutari secula cerno:
omne uetus studium perit accedente moderno.

El problema de existencia del poeta se une aquí a la queja contra la decadencia de los estudios, tema también muy frecuente.[15]

Quien se espante de este contubernio de la poesía con Mamón, consuélese pensando que ya en las épocas más nobles de la Hélade ocurría lo mismo. El propio Píndaro se lamentaba de que los poetas escribieran panegíricos a cambio de dinero *(Ístmica II*, 6), lo que no impedía que él mismo aconsejara al tirano Hierón de Siracusa que fuera generoso con sus riquezas, para que no le faltase la gloria que podían proporcionarle los poetas *(Pítica III*, 107 *ss.)*. También los poetas medievales tenían razón para insistir en el valor y dignidad de su arte y para defenderlo contra todo reproche posible.

[15] Cf. el comentario de Schumann a *Carmina Burana*, VI, 1. Tales poemas inspiraron la "Lamentación del arte" *(Klage der Kunst)* de Conrado de Würzburg; habría que corregir en este sentido la perspectiva histórica del valioso estudio de Walther Rehm, "Kulturverfall und spätmittelhochdeutsche Didaktik", en *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LII, 1927, principalmente pp. 304 *ss.*

VIII

LA LOCURA DIVINA DE LOS POETAS

La teoría de la locura divina de los poetas[1] aparece expuesta, como se sabe, en el *Fedro* de Platón (que no se conocía en la Edad Media); además se encontraba, en forma diluída, en muchas obras de la tardía Antigüedad, y pasó a la Edad Media como uno de tantos lugares comunes, junto con otros elementos accesorios de la mitología antigua. Horacio (*Odas*, III, IV, 5) se dice víctima de la *amabilis insania*, o bien extasiado por Baco (*Odas*, III, XXV); en su *Ars poetica* (verso 455) habla del *uesanus poeta*. Ovidio, por su parte, dice en varias ocasiones que el poeta está inspirado por Dios (*Fasti*, VI, 5; *Ex Ponto*, III, IV, 93; IV, II, 25). Estacio expresa la misma idea con la palabra *entheus* (*Siluae*, I, IV, 25; I, V, 1). En Plinio (*Epístolas*, VII, IV, 10) se lee que *poetis furere concessum est*. Finalmente, la Edad Media pudo aprender en Claudiano que existe un *furor diuinus siue poeticus*, causado por Febo. Claudiano comienza su epopeya *De raptu Proserpinae* con estas palabras (I, 4-6):

> ...*Gressus remouete profani,*
> *iam furor humanos nostro de pectore sensus*
> *expulit et totum spirant praecordia Phoebum.*

La Edad Media conocía, pues, la locura divina del poeta sin conocer a Platón. Estacio (*Pierium oestrum*, *Tebaida*, I, 32) y Nemesiano (*Aonium oestrum*, *Cynegetica*, 3) aluden a la locura ocasionada por las Musas, y también en Fulgencio (ed. Helm, col. Teubner, Leipzig, 1898, p. 13, 18) podía leerse: *Ut insanus uates delirabam*, y *poeta furens* (*ibid.*, p. 3). La concepción vulgar del ἐνθουσιασμός consistía en creer locos a los poetas. San Isidoro (o mejor dicho, su fuente) hace derivar *carmen* de *carere mente* (*Etimologías*, I, XXXIX, 4). Esta idea halló eco en la época carolingia; Muadwino (*Poetae*, I, p. 570, 23) escribe:

> *Nonnulli adfirmant etiam insanire poetas,*
> *carmina dum statuunt mente carere sua.*

En tiempo de los Hohenstaufen, el autor del *Ligurinus* adopta ese tópico en su Proemio (I, versos 34 *ss.*):

[1] Sobre sus antecedentes, véase Armand Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, París, 1934, pp. 28-79.

Certa quidem uatis dementia, carmen agreste
de tanto cecinisse uiro: sed parce furori,
princeps magne, pio; ne te praesumptio nostra
exagitet: solis licet insanire poetis.

Y el Archipoeta escribe (p. 27,19):

Michi numquam spiritus poetrie datur
nisi prius fuerit uenter bene satur;
dum in arce cerebri Bachus dominatur,
in me Phebus irruit et miranda fatur.

La teoría de la "locura del poeta" proviene en última instancia de la profunda idea de la inspiración divina de la poesía, idea que surge una y otra vez y constituye algo así como una conciencia esotérica del origen divino de la poesía. La vemos surgir, por ejemplo, en el platonismo florentino de fines del Quattrocento; de aquí pasó probablemente al gran sistema de harmonías que Rafael legó a la posteridad en las salas del Vaticano; el medallón del techo en la Camera della Segnatura representa a la poesía con una inscripción que dice *numine afflatur*. También la versión vulgar de la idea —escribir poesía equivale a estar loco— se nos conserva en una obra clásica de Italia. Con delicado humor dice Manzoni:

Presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; uol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole.

Si volvemos la mirada a la Edad Media, podremos ver que la teoría de la "locura del poeta", la interpretación platónica de la doctrina de la inspiración y del entusiasmo, se mantuvo en todo el milenio que va desde la conquista de Roma por los godos hasta la de Constantinopla por los turcos. "Mantenerse" es quizá expresión demasiado exigente; la Edad Media conoció esta creación del espíritu griego, como tantas otras, a través de la literatura romana tardía; la conservó, repitiéndola al pie de la letra, hasta que el *eros* creador volvió a dar espíritu a esa letra en el Renacimiento italiano. El que la μανία poética hallara acogida entre los escritores medievales, al lado de todo el patrimonio de la antigua ciencia, es cosa paradójica, teniendo en cuenta que precisamente en ese tiempo el hecho de escribir poesía se concebía y recomendaba como trabajo penoso que hacía sudar a cuantos se entregaban a él. Pero la yuxtaposición de esas contradicciones tan evidentes da a la cultura medieval todo su encanto.

IX

LA POESÍA COMO INMORTALIZACIÓN

Ya los héroes de Homero sabían que la poesía confiere gloria eterna a los hombres celebrados por ella (*Ilíada*, VI, 359). La poesía hace inmortal, como dice Teognis a su Cirno (versos 237 *ss.*), Teócrito (*Idilio XVI*) a Hierón, Propercio a su Cintia (III, II, 17). También Horacio insiste en esa idea (*Odas*, IV, VIII, 28), y lo mismo Ovidio (*Amores*, I, X, 62).

Hay también, al lado de esta idea, otra distinta: la de que el poeta logra para sí mismo fama inmortal. Recuérdese el verso de Horacio:

Exegi monumentum aere perennius.

Ovidio dedicó al tema una encantadora poesía. En la *Farsalia*, visita César la tumba de Héctor, y Lucano exclama (IX, 980):

O sacer et magnus uatum labor! omnia fato
eripis et populis donas mortalibus aeuum.
Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;
nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,
quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,
uenturi me teque legent; Pharsalia nostra
uiuet, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.

Hacia 559, Coripo amplió este tópico en el prefacio de su *Iohannis* (versos 5 *ss.*):

Omnia nota facit longaeuo littera mundo
dum memorat ueterum proelia cuncta ducum.
Quis magnum Aeneam, saeuum quis nosset Achillem,
Hectora quis fortem, quis Diomedis equos,
quis Palamedeas acies, quis nosset Vlixem,
littera ni priscum commemoraret opus?
Smyrnaeus uates fortem descripsit Achillem,
Aeneam doctus carmine Vergilius:
Meque Iohannis opus docuit describere pugnas
cunctaque uenturis acta referre uiris.

Raginaldo de Cantórbery nos da un paralelo bíblico (*NA*, XIII, 1888, p. 835, X, 5-14):

Flos, decor omnis abit —docti sapientia stabit;
ut firmamentum stabilis uigor est sapientum:
testis scriptura, quia permanet immoritura
fama uiri clari nec morte potest uiolari;
id quoque testatur Daniel, quia perpetuatur
gloria doctorum, laus et doctrina bonorum,
qui nos iustitie conformant arte sophie,
componunt mores nostros minuuntque labores:
quomodo uiuendum, quid agendum, quid fugiendum
sit, descripserunt, idiotas edocuerunt.

En la base de estos versos está este pasáje de Daniel, XII, 3: *Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad iustitiam erudiunt multos, quasi stellae in perpetuas aeternitates.*

Aeternitas. La lengua latina había forjado un derivado de esta palabra, el verbo *aeternare,* que, a pesar de su rareza —el *Thesaurus Linguae Latinae* sólo trae dos ejemplos, uno de Varrón y el otro de Horacio (*Odas,* IV, XIV, 3)—, pasó a las glosas y se encuentra no pocas veces en los poetas del siglo XII. Hildeberto de Lavardin dice de los héroes del Antiguo Testamento (*PL,* CLXXI, col. 1231 c):

Tales athletas olim uetus attulit aetas,
per quos euulsi sunt hostes atque repulsi,
quos laus aeternat, quos mundi gloria uernat.

Baudri de Bourgueil (ed. Abrahams, París, 1926, p. 154, 111 *ss.*) inmortalizó a su obispo y a su ciudad:

Ipsum carminibus, ipsam quoque perpetuasti,
et quicquid captas carmine perpetuas.
Te quoque quandoquidem potes aeternare tuosque,
aeterna, quaeso, nomen in astra meum.

Abelardo escribe a su hijo Astralabio:

Qui pereunt in se, uiuunt per scripta poetae;
quam natura negat, uita per ista manet.
Per famam uiuit defuncto corpore doctus,
et plus natura philosophia potest.

Benzón de Alba (*MGH, Scriptores,* XI, p. 597, 43 *ss.*):

Fortium quidem uirorum nulla foret notio,
si periti literarum torpuissent otio;
defuisset exemplorum aurea memoria,

nisi eos propalaret aliqua hystoria.
Moyses iubente Deo scripsit mundi fabricam,
alii scribae dixerunt heroum prosapiam...
Nam si litterae celassent res aeui praeteritas,
quem, rogo, deberet sequi succedens posteritas?

Hacia 1184, Gautier de Châtillon termina su *Alexandreis* con los versos siguientes, dirigidos al arzobispo Guillermo de Reims:

Viuemus pariter: uiuet cum uate superstes
gloria Guillermi nullum moritura per aeuum.

Jakob Burckhardt observa, en el capítulo que dedica a la fama en la literatura: "El poeta filólogo de Italia tiene... ya la vigorosa conciencia de que otorga fama y hasta inmortalidad, y también de que de él depende el olvido." Nuestros ejemplos muestran que los poetas latinos de Francia ya tuvieron esta conciencia desde el año de 1100; en ellos pudo encontrar Dante la palabra *aeternare*, a la cual dió nuevo sentido cuando dijo a Brunetto Latini (*Inferno*, XV, 85):

M'insegnavate come l'uom s'eterna.

Ariosto trae el tópico de la inmortalización en el *Orlando furioso*, XXXV, versos 22 *ss.*[1]

[1] [Nos permitimos remitir al docto libro de María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, *passim*.]

X

LA POESÍA COMO ENTRETENIMIENTO

En la antigua Grecia, los poetas y la poesía se apreciaban sobre todo por el valor educativo que pudieran poseer para el pueblo. El mismo Platón, que tenía ideas muy distintas acerca de esto, se hace eco de la opinión general cuando designa a los poetas con el nombre de "padres de la sabiduría y guías" *(Lisis,* 214 *a)*. Los alejandrinos, en cambio, tenían un concepto estético y hedonista de la poesía. Eratóstenes (275-195) afirmaba que la finalidad de todo poeta verdadero es entretener a su público,[1] no enseñarle geografía, ni historia, ni ninguna otra materia. La pregunta de si la poesía debía sólo enseñar —ser útil— o también regocijar se había formulado ya en el siglo IV, de manera mucho más cautelosa, y Heraclides del Ponto *(ca.* 385-d. de 338) había respondido con un débil "tanto lo uno como lo otro". Esta idea pasó a Horacio *(Arte poética,* versos 333-344), cuyas disquisiciones sobre la poesía tenían que sujetarse a las aspiraciones reformadoras de Augusto *(Epístolas,* II, 1, 118 *ss.)*. Quintiliano había atribuído a la retórica una multiplicidad de tareas *(docere, mouere, delectare)*, pero a la poesía *solam uoluptatem.* La concepción puramente hedonista de Eratóstenes tuvo, por lo demás, pocos continuadores;[2] sin embargo, los poetas cortesanos solían alegar en propia defensa que su deseo era proporcionar gozo y descanso al emperador; esto lo hizo sobre todo Opiano *(Halieutica,* III, 1-8), y también Filóstrato —en prosa—, al final de su prólogo a las *Vitae sophistarum.* Opiano escribió en tiempo de Caracala, Filóstrato entre 229 y 238; unos cien años más tarde (362-372), el africano Zenón, obispo de Verona, advierte a los neófitos, en su sermón de Pascua (I, XXXVIII; impreso en *Poetae,* IV, p. 861), que no deben celebrar el banquete bautismal "de manera licenciosa ni

[1] Eratóstenes emplea la palabra ψυχαγωγία, que no significa 'guía del alma' en el sentido moderno, sino el arte de producir en el oyente estados de ánimo variados.

[2] Estrabón fué rival suyo, en cuanto estoico y en cuanto geógrafo. En cambio, el filósofo y médico Galeno (129-99) apoyó a Eratóstenes; en su *De usu partium,* III, 1, habla del mito de Ixión (referido por Píndaro *(Pítica XI,* 21-48), cuyo hijo, Centauro, nacido de la unión con una nube, solía tener cópula con yeguas, y vino a convertirse así en progenitor de los centauros. Como médico, Galeno demuestra la imposibilidad fisiológica de este *commercium* entre hombre y animal; sin embargo, como admirador de la poesía, añade: "Pero a ti ¡oh Píndaro! te dejamos cantar y referir mitos, porque sabemos que una de las cosas que necesita la Musa poética (y no la última) son sus propios adornos y lo prodigioso; pues, como creo, queréis conmover, deleitar y fascinar a los oyentes, no instruirlos" (Galeno, *De usu partium,* ed. Helmreich, col. Teubner, Leipzig, I, 1907, p. 125, 1-5).

mundana, sino que deben saciar su apetito en la Biblia" (Paul Lehmann); en ésta, dice, tres jóvenes sirven las legumbres (Daniel, I, 12), Cristo ofrece el aceite, Abraham un becerro asado (Génesis, XVIII, 7), San Pedro peces, David queso (I Reyes, XVII, 18)... No era difícil continuar *ad libitum* este edificante juego de ingenio, y eso hizo justamente un guasón desconocido, en una obra intitulada *Cena Cypriani*, que es parodia de la Biblia; la obrita fué conocida por los letrados carolingios y refundida en la segunda mitad del siglo IX por un diácono romano llamado Juan; [3] termina con una dedicatoria al papa Juan VIII, en la cual el autor, como Opiano y Filóstrato, se llama a sí mismo artista alegre y regocijante (*Poetae*, IV, p. 900).

Otro poeta cortesano que se empeña en "gustar" es Ermoldo Nigelo; en un poema a Pipino, hijo de Ludovico Pío y rey de Aquitania de 817 a 838, dice (*Poetae*, II, p. 85, 3 *ss.*):

Carminibus prisci quondam placuere poetae,
carmine Naso placet atque poeta Maro.

Los poderosos de este mundo, dice, se deleitan a menudo en cosas pequeñas, en perritos falderos, vasijas de barro, etc.; que el rey acepte también con benevolencia los juegos de la *Musa iocosa*.

Heirico de Auxerre envía al obispo Hildeboldo de Soissons (871-884) un prólogo en verso a una obra perdida, la cual tenía el propósito de alegrar al obispo cuando las penas lo afligieran (*Poetae*, II, p. 427, 19 *ss.*). El autor del *Ligurinus* dice que los historiadores de los cuales tomó su tema escogieron la prosa porque la poesía es sólo un juego entretenido (I, 147-148):

...puduitque reor, puerilibus illos
lasciuire iocis, et inanes texere nugas.

En el prólogo a su comedia *De Paulino et Polla*, dedicada a Federico II, Ricardo de Venosa dice:

Tempus adest aptum quo ludere nostra Camoena
debeat et curis se leuiare suis.
Nam cum saepe iocis sapientum cura leuetur,
saepius et sapiens corda iocosa domat.

[3] Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, pp. 25 *ss.*

XI

POESÍA Y ESCOLÁSTICA

Uno de los temas centrales de este libro es la posición de la poesía en el cosmos espiritual de la Edad Media. Hemos examinado su relación con la gramática, la retórica, la filosofía y la teología. La poesía estaba ligada desde hacía mucho con dos asignaturas *(artes)*: la gramática y la retórica. Cuando se la concebía como teología y filosofía, era gracias a un imaginativo jugar con tradiciones decrépitas, a las cuales el platonismo del siglo XII volvió a dar, una vez más, sentido y vida. Pero justamente en ese tiempo, la filosofía y la teología comenzaron a consolidarse conceptualmente, constituyéndose en ciencias que no tenían ya cabida en el sistema de las artes. La temprana escolástica del siglo XII rompió con las artes. Hugo de San Víctor (1097-1141) es el primero que las examina críticamente; su *Didascalion (PL*, CLXXVI, cols. 741 *ss.)* es una introducción al estudio y a la vez una doctrina general de la ciencia y de la sabiduría.

Hugo de San Víctor discute el origen y la relación sistemática entre las diversas ramas del conocimiento, y ve en su estudio el perfeccionamiento del alma: *Summum igitur in uita solamen est studium sapientiae, quam qui inuenit, felix est, et qui possidet beatus (ed. cit.*, col. 742 D). El conocimiento, unido a la virtud, constituye la plenitud de la vida humana: *Integritas uitae humanae duobus perficitur, scientia et uirtute, quae nobis cum supernis et diuinis substantiis similitudo sola est* (col. 745 C). El autor se esfuerza por integrar las ciencias y las artes tradicionales en un cuádruple sistema de "filosofía" *(theorica, practica, mechanica, logica)*, lo cual no deja de tener sus dificultades. No queda muy clara la relación entre la gramática y la lógica: *Quidam dicunt grammaticam non esse partem philosophiae, sed quasi quoddam appendicium et instrumentum ad philosophiam* (col. 763 B). Hugo habla muy poco acerca de la gramática; remite a Donato, Servio, Prisciano,[1] San Isidoro. Es de notarse que pasa por alto la *enarratio poetarum*, que es parte de la gramática. En seguida, el autor trata (col. 765 C) *de auctoribus artium*, esto es, de los libros didácticos más importantes; cita a Lino, a Varrón y a Escoto Erígena como representantes de la teología; a Hesíodo, Catón, Virgilio, Columela y otros como maestros de agricultura, etc. Todo esto está tomado de la tradición.

[1] *Priscianus de duodecim uersibus Virgilii* equivale aquí a *Partitiones duodecim uersuum Aeneidos principalium*, obra llamada también *Priscianellus* (Manitius, I, p. 508, 5). Sobre este diminutivo, cf. *Catunculus (supra*, p. 656).

Hugo de San Víctor introduce una innovación fundamental en el capítulo *de duobus generibus scripturarum* (col. 768 D). Hay, dice, dos tipos de literatura: los libros de enseñanza *(artes)* y, en segundo lugar, todas las demás obras, esto es, los *appendentia artium* (ya antes había empleado el mismo término para la gramática). Las artes están subordinadas a la filosofía; los *appendentia* o *appendicia*, en cambio, no dependen sino indirectamente de ella *(tantum ad philosophiam spectant)*, y se refieren ante todo a materias extrafilosóficas *(in aliqua extra philosophiam materia uersantur)*. ¿Qué son esos apéndices? Son... la poesía y la literatura:

> *Huiusmodi sunt omnia poetarum carmina..., illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus, qui et breuem materiam longis uerborum ambagibus extendere consueuerunt, et facilem sensum perplexis sermonibus obscurare, uel etiam diuersa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis unam picturam facere* [sic].[2]

Las artes están muy por encima de los *appendentia. Artes sine appendentiis perfectum lectorem facere possunt; illa sine artibus nihil perfectionis conferre ualent* (col. 769 B). Estas cosas, añade, podrán leerse en todo caso para descanso, pero sólo de cuando en cuando, *quia aliquando plus delectare solent seriis admista ludicra, et raritas pretiosum facit bonum.* Tal es la única concesión que hace Hugo de San Víctor a la literatura; lo que más le interesa es la filosofía, la mística y la dogmática; es antihumanista, como San Bernardo de Claravalle y, más tarde, la escolástica parisiense.[3]

Muy distinto es el terreno que pisa Bernardo Silvestre. En su comentario a la *Eneida* (ed. G. Riedel, Greifswald, 1924) expone su teoría de la ciencia. Al comienzo del libro VI, Eneas desembarca en Cumas y busca con su compañero el templo de Apolo y la cercana gruta de la Sibila. Antes de llegar ahí, tienen que pasar por el bosquecillo consagrado a Trivia (Hécate):

> *Iam subeunt Triuiae lucos atque aurea tecta.*

Naturalmente, el nombre de Trivia recuerda al comentador medieval las tres primeras materias inferiores, el *triuium;* de ahí la interpretación: *Appellit classem nemori Triuiae, i. e. applicat uoluntatem studiis eloquentiae*

[2] Quiere decir: "lo que hoy se llama filosofía es mera literatura, obras hechas de amplificaciones retóricas, oscuridad amanerada, eclecticismo sin método".

[3] Como se sabe, Norden *(Die antike Kunstprosa,* pp. 712 *ss.)* intentó captar con la fórmula "artes y *auctores*" la posición de la tardía Edad Media frente a la Antigüedad. Esto era —en 1898— un gran adelanto; hoy vemos las cosas de manera un tanto distinta. Lo que Norden dice (pp. 689 *ss.* y 717) sobre Hugo de San Víctor es insostenible. En el sistema de Norden, Hugo tendría que aparecer como adversario de los *auctores*. Cf. Franco Simone, "La *Reductio artium ad sacram scripturam*, quale espressione dell'Umanesimo medievale fino al secolo XII", en *Convivium;* 1949, pp. 887-927.

(ed. cit., p. 31, 2). Estos estudios se dividen en tres disciplinas *(tribus uiis)*: gramática, dialéctica y retórica. Los "techos áureos" del verso virgiliano significan, a su vez, *quattuor artes matheseos in quibus philosophia que per aurum intelligitur continetur*. El fiel compañero de Eneas, Acates, ha llamado entre tanto a la Sibila; esto quiere decir para Silvestre: *Studium in artibus exercitatum adducit intelligentiam* (p. 32, 1), porque Acates (= *a-chere-ethis)* equivale a 'triste costumbre' *(tristis consuetudo)*, y esto no puede ser sino el estudio.

Bernardo Silvestre expone en seguida su doctrina de las ciencias. *Est autem scientia scibilium comprehensio. Huius sunt quattuor partes: sapientia, eloquentia, mechania, poesis* (p. 32, 18). Cuatro partes, como en Hugo de San Víctor, pero sólo la *mechanica* o *mechania* es común a ambas clasificaciones; las otras tres disciplinas de Hugo *(theorica, practica, logica)* entran todas en la *sapientia* de Silvestre. En cambio, la *eloquentia* y la *poesis*, desdeñadas por Hugo de San Víctor, ocupan en Bernardo Silvestre un lugar de honor. Define: *Poesis est poetarum scientia habens partes duas, metricum poema et prosaicum*. En cuanto a la jerarquía de las cuatro ciencias, la más baja es la *mechania*; en seguida viene la *poesis*, después de ella la *eloquentia* y finalmente, por encima de todas, la *philosophia (ed. cit.*, p. 33, 31 *ss.)*. Ésta incluye la teología (p. 35, 29). Volvamos al punto de partida, los *studia eloquentiae*; se llega a ellos *per instructionem in auctoribus* (p. 36, 27). Bernardo Silvestre precisa en seguida el lugar que ocupa la poesía en el sistema de las ciencias: *Sunt namque poetae ad philosophiam introductorii, unde uolumina eorum cunas nutricum uocat Macrobius* (p. 36, 28 *ss.)*. He aquí el humanismo de Chartres.

Por esa misma época, el nuevo Aristóteles contribuye a su vez a destruir el sistema de las artes. Es representativo de este movimiento el tratado escrito hacia 1150 por el español Domingo Gundisalvo. De las artes sólo admite, como ciencias propedéuticas *(scientiae eloquentiae)*, la gramática y la retórica; la lógica es superior a ellas; por encima de la lógica están las ciencias filosóficas *(scientiae sapientiae)*; éstas abarcan la física, la matemática, la teología, la política, la economía, la ética. Es un esquema totalmente nuevo, que sólo el siglo XIII se encargará de desarrollar. Al lado de la retórica aparece también la poética (ambas son *scientiae ciuiles)*, pero las dos están en el último escalón.

Muy diversa es la concepción del humanista Juan de Salisbury. En su *Metalogicon* (escrito en 1159), obra "sobre el valor y la utilidad de la lógica",[4] Salisbury habla del sistema de las artes liberales. Insiste en que provienen de la naturaleza: *ab optima parente Natura originem ducunt (Metalogicon*, p. 27, 29), cosa que demuestra circunstanciadamente. La

[4] Friedrich Überweg und Bernhard Geyer, *Die patristische und scholastische Philosophie*, Berlín, 1928, p. 242.

gramática parece resistirse a este examen: *Non a natura uidetur esse profecta...*, *immo ex maxima parte ab hominum institutione (ibid.*, p. 32, 18 *ss.)*. Sin embargo, la gramática sí imita a la naturaleza (p. 32, 25), como lo demuestra el sistema de flexiones y también la poética, que es parte de la gramática y que exige que el poeta imite a la naturaleza (p. 42, 32 *ss)*. Juan de Salisbury se remite aquí a Horacio y a sus preceptos sobre la descripción adecuada de los caracteres y de las edades de la vida *(Ars poetica*, versos 153-178), a los cuales añade Salisbury la descripción de lugares y tiempos *(locorum temporum aliorumque)*:

> *Adeo quidem assidet poetica rebus naturalibus, ut eam plerique negauerint gramatice speciem esse, asserentes eam esse artem per se, nec magis ad gramaticam quam ad rhetoricam pertinere, affinem tamen utrique, eo quod cum his habeat precepta communia. Rixentur super hoc qui uoluerint (non enim hanc protendo litem), sed omnium pace opinor ut sit hec ad gramaticam referenda, sicut ad matrem et altricem studii sui... Profecto aut poeticam gramatica obtinebit, aut poetica a numero liberalium disciplinarum eliminabitur* (p. 43, 17 *ss.)*.[5]

Salisbury está penetrado del espíritu de Quintiliano, a quien, por lo demás, menciona con frecuencia. Al hablar de la lectura, coloca a los *auctores* —los *appendicia* de Hugo de San Víctor— en el centro:

> *Quantum pluribus disciplinis et habundantius quisque imbutus fuerit, tanto elegantiam auctorum plenius intuebitur planiusque docebit. Illi enim per diacrisim, quam nos illustrationem siue picturationem possumus appellare, cum rudem materiam historie aut argumenti aut fabule aliamue quamlibet suscepissent, eam tanta disciplinarum copia et tanta compositionis et condimenti gratia excolebant, ut opus consummatum omnium artium quodammodo uideretur imago. Siquidem gramatica poeticaque se totas infundunt, et eius quod exponitur totam superficiem occupant* (p. 54, 17 *ss.)*.

Si adujéramos además las otras obras del Saresberiense, su estimación de la poesía aparecería bajo otros muchos aspectos.

Para entender el fenómeno que comentaremos en seguida, hay que tener en cuenta que la antigua relación entre las artes y los *auctores*, mantenida aún por Juan de Salisbury, se vió minada a fines del siglo XII por el empuje de las nuevas ciencias, y que el sistema de las ciencias universitarias acabó con ella definitivamente. El primero que describió este fenómeno fué Norden;[6] pero él no vió su relación con el sistema universitario. Lo que ocurrió fué lo siguiente: las artes quedaron reunidas en una sola facultad, la lectura de los autores se suprimió del todo y la gra-

[5] Esto parece estar dicho contra Hugo de San Víctor.
[6] *Die antike Kunstprosa*, pp. 712 *ss.*

mática se limitó al estudio de Prisciano. La materia más importante era la lógica, como nos lo muestra el plan de estudios de París en el año 1215.[7] Este fenómeno está relacionado, por cierto, con la decadencia del florecimiento de la literatura latina a partir de *ca.* 1225.[8] Los literatos quedaron separados de los hombres de ciencia por un abismo; los poetas reaccionan ante esta ruptura con una exaltada conciencia de sí mismos, como la vemos en Jean de Meun.[9] No pudieron faltar las querellas entre el *genus irritabile uatum* y la filosofía; es famoso el pleito entre Mussato y Fra Giovannino. Otro caso, al cual se ha concedido poca atención hasta ahora, es el poema de Miguel Cornubiense [10] contra Enrique de Avranches (hacia 1250); el Cornubiense ataca a su rival con una violenta invectiva, cuyos motivos nos son indiferentes; lo que nos interesa es uno de sus argumentos, significativo de la ruptura entre la ciencia y la poesía. El pendenciero Cornubiense confiesa que Enrique de Avranches sabe más de poesía y de gramática que él, pero de Aristóteles y del método científico, dice, no sabe nada (versos 37-39 y 66-67):

Si maior me sis, quia sit magis ipsa poesis
nota tibi, non es adeo tamen ad raciones
promptus Aristotilis ut ego...
Nam quamuis te sim minor et non forte poesim
noscam, quam noscis, tamen artis non methodos scis...

Él, añade, ha aprendido algo serio, mientras que su rival sólo sabe labrar palabras y forjar versos. ¡Quién toma en serio tales niñerías! Miguel Cornubiense aspira a algo superior, a hacerse filósofo (versos 73-80 y 145-146):

...Melius didici, si debent talia dici.
Sed non talia uis, immo puerilia mauis,
utputa sunt prose uel ridmi uel metra; pro se
talia quid prosunt? Quasi prorsus pro nichilo sunt
hec reputanda, nisi plus noueris. Unde tibi si
sufficit ars metrica, proponis te fieri qua
mundi maiorem, meliorem fassus ego rem
philosophus fiam...
Grammaticalia scis, sed naturalia nescis,
nec logicalia scis. Tu nescius unde tumescis?

[7] Véase H. Rashdall, *The universities of Europe in the Middle Ages*, ed. F. M. Powicke y A. B. Emden, Oxford, 1936, I, p. 440.

[8] Véase J. de Ghellinck, *L'essor de la littérature latine au xii° siècle*, París, 1946.

[9] Cf. *infra*, p. 681.

[10] Ed. Hilka en *Degering-Festschrift*, 1926, p. 123. Sobre el autor, cf. el *Dictionary of national biography*, XXXVII, 326. Cf. también J. C. Russell y J. P. Heironimus, *The shorter Latin poems of Master Henry of Avranches*, Cambridge, Mass., 1935, p. 149.

Aquí, como en muchos otros pasajes, la gramática recibe el nombre de *partes* (esto es, la ciencia de las ocho partes del discurso); el autor aprovecha el término para formular esta antítesis (v. 114):

Ars mihi, pars tibi se subiecit.

Expone asimismo su lema y su conciencia de clase (v. 173):

Nos sumus artistae, tu preco uocaberis artis...

Es la lucha de las artes contra los *auctores*. Por ese mismo tiempo (hacia 1250), Enrique de Andeli sale en defensa de los *auctores* en su *Bataille des set ars*. Han pasado ochenta años desde las proclamaciones de la *poetria noua*. El año de 1170 había sido decisivo en la historia cultural de la Edad Media; pero al cabo de dos generaciones, los *moderni* de 1170 ya se ven reducidos a la defensiva.

El sistema escolar de la escolástica en su período culminante no concedía atención a las disciplinas filológicas o históricas; esto hizo decaer el estudio de Aristóteles y también el de la Biblia; de ahí la violenta crítica de Roger Bacon († 1294) contra todo el sistema; citaré algunas frases (*Opera inedita*, ed. J. S. Brewer, Londres, 1859, I, p. 425):

> Desde hace cuarenta años han venido surgiendo algunos hombres que se han constituído a sí mismos en maestros y doctores de teología y filosofía, a pesar de no haber aprendido nada que valga la pena... Son niños que nada saben ni de sí mismos, ni del mundo, ni de las lenguas sabias, el griego y el hebreo... Son los niños de las dos órdenes estudiosas, como Alberto y Tomás y otros que en muchos casos entran a los veinte años o antes de los veinte en las órdenes... Entran en ellas miles de niños que no saben leer ni el Salterio ni la obra de Donato, y a quienes ponen a estudiar teología no bien han hecho sus votos... Por eso reina entre ellos error infinito, por licencia de Dios y por maña del diablo.

XII

EL ORGULLO DEL POETA

Hennig Brinkmann [1] hizo notar en 1928 que "es característico el hecho de que a partir del siglo XI el escritor tenga mayor conciencia de sí mismo". El concepto de la poesía como "inmortalización" revela ya esta mayor conciencia; también la mención o no mención del nombre del autor [2] permite sacar conclusiones en este sentido. Además, contamos con testimonios expresos del orgullo que siente el poeta medieval por su oficio y por su arte. Daremos algunas pruebas. Al final de un idilio erótico del siglo XI, atribuído a un tal Vito de Ivrea, el autor alega que es poeta (versos 285 *ss.*), como supremo argumento en favor de su petición:

Sum sum sum uates, Musarum seruo penates,
subpeditante Clio queque futura scio.
Me minus extollo, quamuis mihi cedit Apollo,
inuidet et cedit, scire Minerua dedit.
Laude mea uiuit mihi se dare queque cupiuit,
immortalis erit, ni mea Musa perit.
Musa mori nescit nec in annis mille senescit,
durans durabit nec quod amauit abit.

Y luego, sin ambages (versos 299-300):

Ut semper dures, mihi te subponere cures,
quodsi parueris carmine perpes eris.

Este mismo orgullo suele darse también en los monasterios; hacia el año 1100, el abad Lamberto de St. Bertin agradece al monje Raginaldo de Cantórbery el envío de su poema sobre la Vida de Malco; enumera a varios autores famosos: Estacio, Virgilio, Ovidio, Catón, Platón; todos ellos, dice, sobreviven, y (*NA*, XIII, 1888, p. 523, 18 *ss.*):

Non moritur, uiuit, loquitur bona lingua bonorum;
ergo deos dicamus eos uitaque fruentes
qui scribunt artesque bibunt ratione uigentes.
Propterea te laude mea commendo probatum;
ulterius sis egregius uir de grege uatum.

También Gautier de Châtillon da pruebas de vigorosa conciencia de sí mismo. En su prólogo a la *Alexandreis* dice que no se cree mejor que

[1] *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928, p. 46, nota 1.
[2] Cf. *infra*, Excurso XVII.

Virgilio, pero que ningún poeta antiguo se atrevió a escribir una epopeya sobre Alejandro. Todo esto no es nada al lado de la arrogancia de Enrique de Avranches, quien escribe un poema[3] dirigido a Federico II, a cuyo servicio quiere ponerse; su contenido es como sigue: pide que lo escuchen con benevolencia (versos 1-2); establece la diferencia entre la prosa y la poesía (3-6); ésta, dice, pasó de los hebreos a los griegos y de éstos a los latinos (7-14); quien conceda el mismo valor a la prosa y a la poesía podrá identificar las cuevas con las casas (15-18); soy el mejor poeta de nuestro tiempo y cedo a los demás el desierto de la prosa (19-21); me dirijo a ti a instancias del obispo de Winchester (22-27 *a*); tú reúnes en torno tuyo a los mejores maestros de todas las artes (27 *b*-44); ...el mundo de los valores se compone sucesivamente de intelecto, cosas, palabras *(uoces)*; en la esfera del intelecto reina Dios, en la de las cosas tú, en la de las palabras yo (55-66); es decir que, en mi dominio, también yo soy rey (66-69); ...tú eres superior a todos los soberanos, como el sol a los astros (90-101). Y, en seguida, la conclusión (102-105):

Cum tua sic alios premat excellencia reges
simque poesis ego supremus in orbe professor,
dicendi, licet equiuoce, sumus ambo monarchi,
et summum reputo, quod in hoc communico tecum.

En resumidas cuentas, un intento de congraciarse que descubre el poco tacto de su autor y que dice más de su vanidad que de su comprensión por la cultura siciliana de los Hohenstaufen.

En la época del florecimiento de la escolástica, Jean de Meun hace una prolija alabanza de la literatura *(Roman de la Rose*, versos 18,607 *ss.)*; sus ideas son: la nobleza de la sangre no es nada, la del espíritu lo es todo (18,607-18,634); ésta está más al alcance de los letrados *(clers)* que de los príncipes y reyes, *qui ne sevent de letreüre* (hasta 18,676); ética de la *gentillece*, es decir, de la nobleza que se dedica a las armas o al estudio (hasta 18,710); hay que honrar a los literatos; en los tiempos antiguos, los emperadores y reyes reverenciaban a los filósofos, regalaban a los poetas villas y jardines (hasta 18,739); hoy, los que se dedican a las cosas del espíritu deben sufrir necesidad (hasta 18,754).

Se ha querido ver en Jean de Meun un representante de la filosofía universitaria parisiense. Es cierto que llama "clérigos" a aquellos *qui toute leur vie / travaillent en philosophie* (18,742); pero estas palabras se refieren a los poetas. Meun participa, pues, de la idea, común en el siglo XII, de que la poesía es sabiduría y ciencia. Ahora bien, la ciencia escolástica combatía justamente esa identificación; Jean de Meun es literato, *homme de lettres*, no filósofo universitario.

[3] Impreso en *Forschungen zur deutschen Geschichte*, XVIII, 1878, p. 487.

XIII

LA BREVEDAD COMO IDEAL ESTILÍSTICO

El Archipoeta (p. 42, estr. 18) dice de la ciudad de Pavía:

Digna foret laudibus et topographia,
nisi quod nunc utimur breuitatis uia.

¿Qué cosa se esconde tras esta fórmula? Para responder debemos remontarnos a los comienzos de la retórica griega. Ya Isócrates exigía que la *narratio* del discurso fórense fuese breve;[1] la brevedad era una de las *uirtutes narrationis* (ἀρεταὶ τῆς διηγήσεως, que no deben confundirse con las *uirtutes dicendi* = ἀρεταὶ τῆς λέξεως).[2] También la *Rhetorica ad Herennium*, tan divulgada en la Edad Media, recomendaba la concisión en la *narratio* (I, 15). Por su parte, Cicerón (*De oratore*, II, 326; *Partitiones oratoriae*, 19; *Brutus*, 50) y Quintiliano (IV, II, 32 y 40 *ss.*) habían mencionado la *breuitas* a propósito de las *uirtutes narrationis*.[3] El *breuis esse laboro* de Horacio (*Arte poética*, verso 25) era invitación a la economía, como lo era también el enérgico verso 335:

Quidquid praecipies, esto breuis.

De las sátiras dijo Horacio (*Sátiras*, I, x, 9 *ss.*):

Est breuitate opus, ut currat sententia neu se
impediat uerbis lassas onerantibus auris.

Era famosa la *breuitas Sallustiana* (Quintiliano, IV, II, 45): *Crispus breuitate placet* (Sidonio, *Carmen II*, 190). Diomedes interpretó el verso virgiliano

... summa sequar fastigia rerum

de la *Eneida*, I, 342, como testimonio de amor a la brevedad, y lo mismo hicieron los poetas medievales (*Poetae*, IV, p. 192, 392-393):

Altius eloquerer, uerum sententia longa
sermonis; sed summa sequar fastigia tantum.

[1] Cf. M. Sheehan, *De fide artis rhetoricae Isocrati tributae*, Bonn, 1901, p. 37.
[2] Cf. J. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi*, 1912, p. 43.
[3] Los retóricos de la Roma tardía difundieron estas doctrinas; cf. Halm, *Rhetores latini minores*, Índice, s. v. *breuitas*.

Estas fórmulas son igualmente populares en prosa y en poesía. San Jerónimo las emplea a menudo, *ne librorum innumerabilium magnitudo lectori fastidium faciat.*[4] San Jerónimo estaba aún dentro de la tradición antigua y sabía emplear adecuadamente los tópicos retóricos; en la Edad Media, en cambio, muchos escritores citarán las fórmulas de brevedad a fin de probar que están familiarizados con los preceptos retóricos, o bien como pretexto para terminar un poema; muy inadecuado es su empleo en el poema necrológico de Paulo Diácono (*Poetae*, I, p. 46, 25):

Plura loqui inuitam breuitas uetat improba linguam.

Y cuando el autor de una vida de santo que comprende más de mil ochocientos versos afirma (*Poetae*, II, p. 465, 1470 *ss.*):

Contigit interea clarum et memorabile signum,
quod nunc summatim contexere mentibus instat,
est quoniam multis breuitas sermonis amica,

no hace sino repetir irreflexivamente un cliché retórico. Por lo demás, este rasgo es típico del género; los hagiógrafos suelen decir que el santo realizó más milagros de los que ellos pueden enumerar. La fórmula está aquí al servicio del panegírico. Así, Alcuino escribe (*Poetae*, I, p. 196, 1204):

Multa alia, ut referunt, hic fecit signa Iohannes,
quae modo non libuit breuitatis iure referre.

Heirico (*Poetae*, III, p. 464, 127):

...calamum breuitas a talibus arcet.

Y Milón de St. Amand (*ibid.*, p. 575, 281):

Plurima praeteriens studio breuitatis omitto
atque ea quae restant ueloci famine curro.

También encontramos cosas absurdas. Así, cierto Aymoin escribió un *De translatione Sancti Vincenti* en dos libros, cada uno de tres capítulos, que a su vez se componen cada uno de sólo diez versos; con gran complacencia designa esta obra como *rem nouam et pro sui breuitate mirandam* (*Poetae*, IV, p. 137, 5). En las *Deliciae cleri* de Arnulfo (469-470) la fórmula no es sino ripio:

[4] Cf. W. Stade, *Hieronymus in prooemiis quid tractaverit...*, Rostock, 1925, p. 69.

Ne mihi succense quod scriptito sub breuitate:
instigat residem breuior sententia mentem.

En ocasiones, la palabra *breuis* aparece casi desprovista de sentido; en el prólogo a su *Synodicus*, Warnerio de Basilea se llama a sí mismo

Rerum priscarum breuis editor atque nouarum.

Todo buen poeta se expresa en pocas palabras, de modo que *breuis* y *bonus* vienen a ser una misma cosa; lo vemos, por ejemplo, en Pedro de Poitiers (*PL*, CLXXXIX, col. 48 c):

Non opus est multis implere uolumina uerbis:
qui breuis et bonus est, ille poeta placet.

Estas fórmulas llegan a penetrar también en la lírica (*ZRPh*, L, p. 79):

Quia parit tedium
copia similium,
recreant diuersa,
ne uertar in tedia
conuertor ad alia
metri lege uersa.

En Gautier de Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, p. 40, 1) encontramos el giro *Huius thematis compendiosa superficies quanto breuiorem concipit in narratione tractatum, tanto faciliorem deo propitiante pariet intellectum.*

Probablemente sabríamos más acerca de Carlomagno si Eginhardo no se hubiese sentido obligado a ser sucinto; al comienzo de su biografía se jacta de serlo: ...*quanta potui breuitate complexus sum, ut... nihil omitterem neque prolixitate narrandi noua quaeque fastidientium animos offenderem.* Aquí, como en algunos otros ejemplos citados, el autor dice que se ha decidido por la concisión porque teme que el lector se fastidie con una obra demasiado larga (*taedium, fastidium*); es lo mismo que dice Horacio. La fórmula *fastidium* está, pues, estrechamente relacionada con la de *breuitas*, aunque también suele aparecer sola; en los *Hisperica famina* leemos:

Caetera non explico famine stemata
ne doctoreis suscitauero fastidium castris.

En una vida de santo (*Poetae*, IV, p. 135, 56 *ss.*):

Multa eius ad sepulchrum inde mirabilia
sunt ostensa, saepe fiunt largita debilius.

Quae non paruum, si narrentur, aestimo fastidium me lectorum induxisse; quod horrendum fugio.

Mateo de Vendôme trae una variante manierista de la fórmula *fastidium* (Faral, *Les arts poétiques*, p. 151, § 118). Baste con estos ejemplos.[5]

El empleo tan extendido, y a menudo inadecuado, de la fórmula de brevedad en la Edad Media tiene diversas razones. El sentido primitivo de la recomendación se perdió muy pronto, lo mismo que el de *narratio*. La idea de que la exposición de un hecho que había de ser juzgado por los tribunales debía ser concisa se aplicó contradictoriamente a todos los tipos de discurso y se convirtió en *uirtus dicendi* en general. Por su parte, el concepto de *narratio* se hizo también extensivo a toda la literatura, incluyendo a la poesía y por lo tanto a la epopeya. Ahora bien, como la brevedad era una "cualidad", y como, por otra parte, Homero y Virgilio, en cuanto autores modelos, debían contener todas las "cualidades" retóricas, se presentó la delicada cuestión de si el discurso de los dos clásicos no pecaba a menudo de prolijo. Esta duda debió preocupar ya a los teóricos del estilo en el primer siglo del Imperio; podemos deducirlo de las siguientes frases de Plinio el Mozo (*Epístolas*, V, VI): *Primum ego officium scriptoris existimo, ut titulum suum legat atque identidem interroget se, quid coeperit scribere, sciatque, si materiae immoratur, non esse longum, longissimum si aliquid arcessit atque attrahit* (siguen ejemplos de Homero, Virgilio, Arato).[6] Esta solución del dilema no deja de ser elegante, pero en fin de cuentas no hizo sino confundir los conceptos. Homero pudo describir detalladamente el escudo de Aquiles sin caer en la prolijidad, porque esta descripción pertenecía al tema de su obra; en cambio, la menor digresión era censurable verbosidad. De este modo, un autor podía ser a la vez "prolijo" y "sucinto"; y a esto se redujo el intento de aplicar la *breuitas* a la epopeya. Más razonable era recomendarla para el estilo epistolar. Ya los antiguos decían que la economía era la ley de la carta, y el *ars dictaminis* medieval adoptó este principio: *Post salutationem exordium inibis, post exordium narrationem promouebis, que sic erit honesta, si breuis fuerit et clara.*[7]

Para la Edad Media hay que tener en cuenta, finalmente, que *breuitas*, *breuis sermo*, *breuiare* y términos análogos son también fórmulas bíblicas (II Macabeos, II, 24-32; Daniel, VII, 1; Efesios, III, 3). Todo contribuía a hacer que el maestro de retórica medieval diera a la *breuitas* una impor-

[5] Cf. además *supra*, p. 130 *s*.

[6] Cf. Luciano, *Sobre la manera de escribir la historia*, 56-57. Esto debe de ir en contra de la crítica de Calímaco a Homero. Cf. el artículo de Herter en *Gnomon*, 1936, p. 452; Bursian, *Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Altertumswissenschaft*, CCLV, pp. 98 *ss*. y 111 *ss*.

[7] Alberico Casinense, *Flores rhetorici*, ed. Inguanez y Willard, Montecassino (Roma), 1938, p. 38, § 6, y p. 53.

tancia que no había tenido en la Antigüedad. Vemos esto ante todo en las poéticas latinas de los siglos XII y XIII editadas por Faral. Uno de los temas principales de estas obras es el estudio de los procedimientos estilísticos de la *dilatatio* (también llamada *amplificatio)* y de la *abbreuiatio. La théorie de cette double tâche, amplifier et abréger, dont Matthieu de Vendôme ne parle pas, est exposée par Geoffroi de Vinsauf, Évrard l'Allemand et Jean de Garlande.* Esto dice Faral *(Les arts poétiques*, p. 60). Pero si Mateo de Vendôme aún no trae en su *Ars uersificatoria* (hacia 1175) la antítesis *dilatatio-abbreuiatio*, tanto más notable es que haga resaltar la brevedad como ideal estilístico moderno, en contraposición a los antiguos *(ibid.*, pp. 180-184). Mateo de Vendôme es el primer teórico que quiere ser conscientemente "moderno". Su personalidad está aún demasiado mal estudiada para que podamos decir qué motivos llevaron a este pedagogo un tanto cancilleresco a adoptar tal posición; en todo caso, no participa ya de la entusiasta admiración que tributó a la Antigüedad su contemporáneo Alain de Lille; es *modernus* y encuentra que los antiguos abrumaron sus relatos poéticos con un exceso de metáforas, de figuras retóricas, de digresiones, *hoc autem modernis non licet.* En Virgilio, Estacio, Lucano, Terencio, Ovidio, se encuentran construcciones incorrectas y otros abusos; *in hoc autem articulo modernis incumbit potius antiquorum apologia quam imitatio (ibid.*, p. 181, § 8). Estos *moderni* de 1175 rompen, pues, conscientemente con la teoría de la *imitatio*, o al menos la limitan; tienen cierta analogía con los modernos franceses de 1715, que se comprometen a corregir a Homero —cosa que equivale a podarlo.

Como vemos por sus poesías, el propio Mateo de Vendôme fué un perito de la *amplificatio.* La generación subsiguiente se propuso coordinar sistemáticamente las dos técnicas; en la *Poetria noua* (escrita hacia 1200), Galfredo de Vinsauf las compara metódicamente (versos 203-218); en los versos 219-689, estudia la *amplificatio;* en los versos 690-736, la *abbreuiatio* (Faral, *op. cit.*, pp. 203-220). A esta obra hay que añadir los parágrafos 1-70 del *Documentum* del mismo autor, II, II *(ibid.*, pp. 271-280) y los versos 299-342 del *Laborintus* de Everardo el Alemán (escrito después de 1213; *ibid.*, pp. 347-348). La teoría poética latina de hacia 1200 concibe el problema de este modo: el arte del poeta se ve ante todo en el tratamiento retórico que da a su tema; el autor puede escoger entre dos procedimientos, puede alargar artísticamente el tema, o bien tratarlo de manera sucinta. Estos teóricos no parecen haber caído en la cuenta de que la idea, tan difundida, era absurda; en todo caso dedican más espacio a la *amplificatio* que a la *abbreuiatio;* sobre aquélla había más que decir.

Galfredo de Vinsauf (Faral, *op. cit.*, p. 203) compara ambos métodos a una encrucijada; hay que decidirse por un camino o por el otro (de ahí la *breuitatis uia* del Archipoeta):

Curritur in biuio: uia namque uel ampla uel arta,
uel fluuius uel riuus erit; uel tractius ibis,
uel cursim salies; uel rem breuitate notabis
uel longo sermone trahes. Non absque labore
sunt passus utriusque uiae...
Formula materiae, quasi quaedam formula cerae,
primitus est tactus duri: si sedula cura
igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
ingenii sequiturque manum quocumque uocarit.

Como ejemplo de "reducción", Galfredo aduce tres versiones condensadas del cuento del niño de nieve; una de ellas abarca cinco hexámetros, las dos restantes, sólo dos (*ibid.*, pp. 219-220). Vinsauf repite su doctrina en el *Documentum de arte uersificandi*, en el cual leemos: *Sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreuiandi materiam* (*ibid.*, p. 271, § 1). Para la *amplificatio* recomienda *descriptiones, circumlocutiones, digressiones, prosopopeiae, apostrophationes* (§ 2). Para la *abbreuiatio*, en cambio, no hay sino exponer el *purum corpus materiae* (*ibid.*, p. 277, § 30). *Materia* tiene aquí el sentido de 'tema por tratar'. Este tema puede estar contenido en una sola palabra, por ejemplo, en *lego*, y es entonces *materia qua nulla potest inueniri minor*; analizándola conceptualmente se obtiene un esquema escueto: *ego in tali loco lego*; empleando las recetas de ampliación, puede surgir de aquí la pomposa frase: *Locus iste in se duplicem opportunitatem studii continet, tum sua iocundus pulchritudine, tum a strepitu semotus populari. Cuius opportunitatis occasio, cum studentium concordet otio, me totum inuitat ad studium et lectionibus fructuosis inuenit studiosum.*

En el *Laborintus* de Everardo el Alemán leemos:

Rem dilato breuem, breuio longam. Decet ambos
me seruare modos: aptus uterque mihi.

Pero el autor sólo trata el tema superficialmente; su interés se concentra en el *ornatus uerborum*, del cual hace un estudio pormenorizado.

Veamos, finalmente, los preceptos de la *Poetria* de Juan de Garlandia (*RF*, 1901, pp. 913-914):

De arte abbreuiandi orationem. Sequitur de abbreuiatione et ampliatione materie. Quae abbreuiant materiam sunt quinque, scilicet: emphasis, disiunctum, uerbum conuersum in participium, ablatiuus absolute positus, dictionum materiam exprimentium electio.

El autor ilustra su doctrina con varios ejemplos; para *emphasis: uirginum est proprium castitas.* El *disiunctum* (= asíndeton) equivale a *color rhe-*

toricus quo copulatiue coniunctiones subtrahuntur, ut in Eneide uerba Dydonis ad seruos suos [*Eneida*, IV, 593-594]:

Ite,
ferte citi flammas, date tela, impellite remos.

El *uerbum conuersum in participium* sirve para reducir, pues en vez de *ueni ut legerem et proficerem* se puede escribir *ueni ut legens proficerem.* También puede reducirse una frase por medio del ablativo absoluto: *me surgente mane* en vez de *ego surrexi hodie mane.* Estos ejemplos muestran que el sentido primitivo de la *breuitas* como *uirtus narrationis* se había perdido por completo; la esencia de la reducción, como la de la amplificación, consistía ahora en el empleo de ciertos artificios.

Todas las poéticas citadas son del siglo XIII. El *Ars uersificatoria* de Mateo de Vendôme todavía no conoce la alternativa *amplificatio-abbreuiatio;* ésta parece ser una "adquisición" tardía, propia de un momento en que comenzaba a agotarse la vigorosa corriente de la poesía latina medieval. ¿Cómo dieron los teóricos del siglo XIII con esta doctrina? ¿Pudieron hallarla en las antiguas retóricas? Faral (*op. cit.*, p. 61) y —con ligeros cambios— Hennig Brinkmann [8] responden afirmativamente a la pregunta y remiten a Quintiliano. Éste (VIII, IV, 1) explica el procedimiento del *amplificare uel minuere;* sin embargo, con esta expresión Quintiliano parece querer decir lo mismo que con el *augere et minuere* empleado poco antes (VIII, III, 89-90), que también llama *attollere et deprimere. Amplificare, attollere, augere* son aquí sinónimos, como lo son *minuere* y *deprimere.* Con estas fórmulas, Quintiliano expresa la exigencia, ya formulada por Gorgias y después por Isócrates y Aristóteles, de que el orador represente las cosas grandes como pequeñas y las pequeñas como grandes (Τάτε μεγάλα ταπεινὰ ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι).[9] El "engrandecimiento" de las cosas pequeñas, o, dicho con mayor precisión, el "arte de elevar los hechos o las cualidades personales por sobre sus verdaderas dimensiones", arte tan importante para el discurso forense como para el panegírico, se llama en griego αὔξησις; [10] corresponde al *augere, attollere, amplificare* de Quintiliano.

También la Edad Media conoció este recurso; Alberico de Montecassino habla, entre otras cosas, del *augmentum et diminutio dictaminum,*[11] empleando términos técnicos de Quintiliano. Es improbable que los retóricos del siglo XIII hubiesen sustituído estos términos por *amplificare-abbreuiare,* que, además, significan algo totalmente distinto. *Amplificare* o

8 *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung,* Halle, 1928, p. 47.
9 Isócrates, *Panegyricus,* 1.
10 Cf. W. Plöbst, *Die Auxesis,* Munich, 1911, p. 3.
11 En la segunda parte, aún inédita, de sus *Rationes dictandi.* Cf. Ludwig Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher...,* Munich, 1863-1864, p. 4.

dilatare no equivalen a αὔξησις, sino que, como bien sabe Faral, se refieren sólo al alargamiento, ensanchamiento, aplanamiento puramente material de un tema. La *amplificatio* con el sentido de αὔξησις es elevación y pertenece a la dimensión vertical; en el sentido de *dilatatio*, la *amplificatio* corresponde a la dimensión horizontal.

Al hablar del discurso panegírico, Quintiliano (III, VII, 6) también emplea *amplificare* en un sentido algo distinto, como equivalente de 'adornar': *Proprium autem laudis est res amplificare et ornare.* Pero la diferencia entre *augere* ('exaltar') y *ornare* es fluctuante. La palabra *breuiare* sólo aparece una vez en Quintiliano (I, VIII, 2), a propósito del ejercicio escolar que consistía en parafrasear las fábulas de Esopo: *Versus primus soluere, mox mutatis uerbis interpretari, tum paraphrasi audacius uertere, qua et breuiare quaedam et exornare saluo modo poetae sensu permittitur.* No aparece en este pasaje la alternativa *breuiare-amplificare.*

En mi opinión, pues, no cabe derivar de Quintiliano esa pareja de conceptos. Que yo sepa, hay una sola fuente antigua para la doctrina medieval: la crítica de Platón a la sofística. En el *Fedro* (267 *b*), Sócrates dice que Tisias y Gorgias inventaron el arte de expresarse sobre un objeto, ya de manera concisa, ya en forma interminable (συντομίαν τε λόγων καὶ ἄπειρα μήκη περὶ πάντων ἀνηῦρον. Cf. Platón, *Gorgias*, 449 *c*). Esto nos conduce a un artificio virtuosista de la antigua sofística, que no se conservó en la tradición principal de la retórica de la Antigüedad; es posible que el escarnio que hace Aristóteles (*Retórica*, III, XVI, 4) del precepto sobre el relato "rápido" sea crítica de ese artificio. No puedo decir si el "invento" de Gorgias pasó a la nueva sofística y de ella a la tradición medieval; pero en todo tiempo ha habido, claro está, la necesidad de expresar algo —sin el rebuscamiento sofista— más concisa o más detalladamente. En latín se daba a estos procedimientos el nombre de *dilatare* y *coartare* (también *abbreuiare* o *premere*). El *Thesaurus Linguae Latinae* nos ofrece datos satisfactorios sobre el empleo de estos términos; *dilatare* y *premere* se encuentran como pareja de contrastes en Cicerón; del mismo modo aparecen *coartare* y *dilatare* en Julio Víctor y en Servio. En San Jerónimo leemos: *Longum sermonem breui spatio coartaui*; en Casiodoro, *breuitatem illam... eloquentiae decore dilatauit.* Supongo que la "alternativa" de Galfredo de Vinsauf es una elaboración de estas fórmulas, consecuencia del pedante manierismo que caracteriza a la escuela latina medieval y también a la antigua sofística, en sus primeros tiempos y en su época tardía.

Como ya vimos en la cita de Plinio, la brevedad, en cuanto *uirtus narrationis*, es una cosa difícil de formular; de ahí que se le hayan dado muchos sentidos distintos. Puede ser lo contrario de una incorrecta abundancia de la expresión (pleonasmo, perisología, macrología, parisología,

etc.; San Isidoro, *Etimologías*, I, XXXIV, 6 *ss.*; Faral, *op. cit.*, p. 182). Ya la gramática y la retórica antiguas censuraban estos excesos, y hubo quienes criticaran a Virgilio por haber escrito *sic ore locuta est* o *sidera caeli*, pues *ore* y *caeli* eran evidentemente "superfluos".[12] Esta crítica del estilo halló más tarde expresión ingeniosa en el poema de Marbod de Rennes *Reprehensio superfluorum in epitaphio Iohannis abbatis (PL*, CLXXI, col. 1675).[13] El mismo Marbod de Rennes aconseja para las vidas de santos: *breuiter et dilucide nec inornate omnino (ibid.*, col. 1566).

En el siglo XII se escribieron gran número de versiones sucintas de temas antiguos; [14] se trata en parte de ejercicios escolares, aunque muchos son de más vuelos. Hay ejemplos en los *Carmina Burana* (núms. 97-102) y también entre los poemas de Hugo Primas (núm. 9). ¿Debemos relacionar estas composiciones con la *uia breuitatis* y con la crítica de los clásicos en Mateo de Vendôme? En todo caso, hubo en ese tiempo poetas famosos que creyeron hacer méritos escribiendo refundiciones sucintas de los autores antiguos y que se jactaron de ello; así Vital de Blois en el prólogo a su *Aulularia* (ed. M. Girard, en G. Cohen, *La "Comédie" latine en France au xiie siècle*, París, 1931, I, p. 75):

Hec mea uel Plauti comedia nomen ab olla
traxit, sed Plauti quae fuit illa mea est.
Curtaui Plautum: Plautum haec iactura beauit;
ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphitrion nuper, nunc Aulularia tandem
senserunt senio pressa Vitalis opem.

Simón Capra Aurea hace una refundición de la *Eneida* y se ufana de ello:

Plurima Virgilii corripienda premo.[15]

¿Acaso la gente se había cansado de los extensos poemas épicos? Creo que hay que contar con este factor. Cuando en el siglo XIII Alberto de Stade, imitador de otros autores, tiene que describir en su *Troilus* una

[12] Como ejemplo censurable de pleonasmo se citaba también el verso *ibant qua poterant, qua non poterant no ibant* (Faral, *Les arts poétiques*, p. 182), verso de Lucilio parodiando a Ennio (Faral parece no notarlo). Cf. *Fragmenta poetarum latinorum*, ed. W. Morel, col. Teubner, Leipzig, 1927, V, p. 172, y Carisio *apud* Keil, *Grammatici latini*, I, p. 271.

[13] Es éste un tópico del chiste, del cual se harían más tarde ingeniosas variantes. Rivarol sobresalió en este género; así, dice de un dístico que se encontraron en él prolijidades, y alaba una elegía que sólo consta de un verso (Rivarol, *Les plus belles pages*, Mercure de France, 1906, pp. 61 y 65).

[14] Entre ellas el *Pergama flere uolo*, los dísticos 99 *a* y *b* en los *Carmina Burana*, etc.

[15] Cf. el ensayo de A. Monteverdi en *Virgilio nel Medio Evo* (= *Studi Medievali*, nueva serie, V, 1932), pp. 266-267.

batalla de doce días frente a los muros de Troya, lo hace en catorce versos, y aún suspira (III, 345 *ss.*):

Quid iuuat assidue clauas, quid tela, quid enses,
quid mortes, mortis quid numerare modos?
Aut seriem scindet stilus aut fastidia gignet,
si necis omne genus enumerare uolet.

A partir de fines del siglo XII, también vemos en las canciones de gesta la tendencia a tratar brevemente la androctasia de rigor.

XIV

LA ETIMOLOGÍA COMO FORMA DE PENSAMIENTO

Cuando, después de veinte años de ausencia, Ulises vuelve a ver a su anciano padre, no se da a conocer desde luego, sino que cree mejor someterlo a una prueba, que consiste en emplear palabras "cortantes"; dice que viene de la "Tierra-de-Angustia" (Ἀλύβας), que se llama "Combate" (Ἐπήριτος), y que es hijo de "Liberal, hijo de Pernicioso" (Ἀφεῖδας Πολυπημονίδαο). Al cobarde mendigo Iro lo amenazan con enviarlo al rey malo Ἔχε τόν ("cógelo"), el cual suele cortar nariz, orejas, etc., a los extranjeros. El mismo Odiseo es aquel contra el cual "Zeus está airado" (ὠδύσαω Ζεῦ). En otro pasaje, Homero nos dice que Odiseo recibió su nombre de su abuelo Autólico; éste se había airado (ὀδυσσόμενος) contra muchos hombres, y llamó a su nieto "el que se indigna" (*Odisea*, XIX, 497 *ss.*). En la *Ilíada* hay varios personajes con "nombres significantes":[1] Héctor ("sostén", "protección"), Tersites ("grosero"), Toante ("impulsivo"), el carpintero Harmón ("ensamblador") y otros. Una muchacha recibe el nombre de Alcíone porque su madre sufrió el lamentable destino del alción (*Ilíada*, IX, 562).

También Píndaro se complace en juegos etimológicos con los nombres; interpreta el de Temistio como "tendedor de velas" (θεμόω ἱστία; *Nemea V*, 50); Esquilo, por su parte, cree hallar en el nombre de Helena el papel histórico que habría de desempeñar (*Agamemnón*, 687).[2] Como se sabe, Platón estudia, en el *Crátilo*, el problema del origen del lenguaje. Los nombres de las cosas ¿surgieron por "naturaleza" o por "convenio"? ¿Es posible deducir del nombre de una cosa su esencia? La antigua retórica afirma que sí es posible. Entre los veintiocho tópicos de la demostración aducidos por Aristóteles figura, en último lugar, el ἀπὸ τοῦ ὀνόματος, que se emplea, por ejemplo, cuando se dice de las leyes de Dracón que no son las de un hombre, sino las de un dragón. Para decir "etimología", Cicerón emplea la palabra *notatio*, y la define así: *Cum ex ui nominis argumentum elicitur* (*Topica*, 35); consiste, pues, en precisar el sentido de las palabras. Cicerón subraya la utilidad que tiene la *notatio* para el orador. Quintiliano (I, VI, 28) repite esta idea. Cicerón incluyó además la etimología del nombre propio entre los "atributos" de la persona (*De*

[1] Cf. Franz Dornseiff en *Zeitschrift für Namenforschung*, 1940, p. 24, y su libro *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2ª ed., Leipzig, 1925, p. 169.

[2] Hay docenas de ejemplos en Esquilo. Cf. Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2ª parte, 1934, p. 297, nota 3.

inuentione, I, 34), y Quintiliano, a su vez, readopta también este *argumentum*, pero con la sabia limitación de que sólo puede emplearse para los títulos de honor, como *Sapiens*, *Magnus*, *Pius*, o en casos especiales (V, x, 30). Teón, contemporáneo de Quintiliano, dice algo análogo: χάριεν δέ ἐστιν ἐνίοτε ἀπὸ τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ὁμωνυμίας ἢ τῶν ἐπωνυμῶν ἐγκωμιάζειν (*Rhetores graeci*, ed. L. Spengel, col. Teubner, II, Leipzig, 1854, p. 111); pero, cosa característica, esta frase ya sólo se refiere al empleo epidéictico de la etimología.

También en la poesía romana encontramos interpretaciones de nombres. Aparecen no pocas veces en Virgilio [3] (*Eneida*, I, 267, 277, 367, *passim*) y siempre de manera sensata y digna. Con Ovidio comienzan ya las interpretaciones disparatadas, que tan populares serían después en la Edad Media. La fiesta de los Agonalia se llama así porque el sacerdote que hace el sacrificio pregunta antes de matar al animal: *agone?* (¿he de hacerlo?); o quizá porque los carneros no van voluntariamente al sacrificio, sino que los llevan (*agantur*); o bien porque la fiesta se llamaba antes *Agnalia* ('fiesta de los carneros') y no se hizo sino añadir una *o*; sin embargo, ¿no puede ser por la agonía de la víctima? ¿O no vendrá acaso del *Agón* griego? Cinco etimologías para escoger (*Fastos*, I, 317 *ss.*; cf. el comienzo de los libros V y VI).

Ausonio envía a Probo un adulador poema panegírico, y, dirigiéndose a sus versos, les pide que pregunten al destinatario:

Age, uera proles Romuli,
effare causam nominis.
Utrumne mores hoc tui
nomen dedere, an nomen hoc
secuta morum regula?
An ille uenturi sciens
mundi supremus arbiter,
qualem creauit moribus,
iussit uocari nomine?

Esta alternativa preocupa también a Rutilio Namaciano; dedica una reflexión a la estirpe de los Lépidos; cuatro de sus miembros, dice, causaron la desgracia de Roma, a pesar de que *lepidus* significa 'amable, gracioso'; cabe preguntar (versos 309-310):

Nominibus certos credam decurrere mores?
Moribus an potius nomina certa dedi?

Para los cristianos, la interpretación de los nombres estaba autorizada por

[3] Sobre el interés de Virgilio por la ciencia lingüística, cf. Marouzeau, en *Mélanges Ernout*, París, 1940, pp. 259 *ss.*

San Mateo, XVI, 18, y también por las incontables explicaciones de nombres en el Antiguo Testamento, a las cuales San Jerónimo había dedicado su *Liber de nominibus hebraicis*. También San Agustín fué modelo importante de los aficionados medievales a la interpretación;[4] juega con los nombres Vincentius, Felicitas, Perpetua, Primus. ¿Por qué, se pregunta, se llamó Paulus el apóstol de las gentes? Porque es *minimus apostolorum*. Este tipo de etimologías sería frecuente en las actas de los mártires.[5] San Agustín deriva también *fides* de *fit quod dicitur*; *nequitia*, de *ne quidquam*, etc.[6]

Todo lo citado hasta ahora puede parecer un jugueteo más o menos soportable; sin embargo, llegó a tener importancia fundamental para toda la Edad Media gracias a la obra del gran San Isidoro de Sevilla, quien, al compilar todo el saber humano, escogió el camino que conduce del nombre a la cosa, del *uerbum* a la *res*, y dió por eso a su obra el título de *Etymologiarum libri*.[7] He mencionado en otro lugar la enorme importancia de esta obra, que puede considerarse como libro básico de toda la Edad Media; no sólo fijó en forma decisiva el caudal de conocimientos para los ocho siglos venideros, sino que además forjó su manera de pensar. La obra enseñaba el "origen" *(origo)* y el "vigor" *(uis)* de las cosas. En el libro primero, capítulo XXIX, San Isidoro habla de la etimología como de una parte de la gramática: *Vis uerbi uel nominis per interpretationem colligitur... Nam dum uideris unde ortum est nomen, citius uim eius intellegis*. El concepto lingüístico de San Isidoro debe considerarse razonable para su tiempo: *Non omnia nomina a ueteribus secundum naturam imposita sunt, sed quaedam et secundum placitum*. De ahí que no se pueda dar la etimología de todas las palabras. Los tipos principales de etimología son: *ex causa (reges a regendo et recte agendo)*; *ex origine* (el hombre se llama *homo* porque está hecho de *humus)*; *ex contrariis* (aquí es donde encontramos el todavía famoso *lucus*, con la explicación *quia umbra opacus parum luceat)*. Más adelante (VII, VI), San Isidoro interpreta los principales nombres del Antiguo Testamento,[8] siguiendo el ejemplo de San Jerónimo. En las ochocientas páginas que ocupa la obra en forma impresa, encontramos por todas partes gran número de etimologías.

[4] Los ejemplos que siguen están tomados del estudio de Christine Mohrmann publicado en *Mnemosyne*, III, 1935-1936, pp. 33 *ss*.

[5] Véase G. Koffmane, *Entstehung und Entwicklung des Kirchenlateins*, 1876, p. 150.

[6] J. Finaert, *Saint Augustin rhéteur*, París, 1939, p. 91. Son importantes las observaciones de Gilson sobre la explicación de los nombres hebreos en *Les idées et les lettres*, París, 1932, pp. 159 *ss*. Casiodoro: *etymologia est oratio breuis, per certas associationes ostendens ex quo nomine id quod quaeritur uenerit nomen (PL*, LXX, col. 28 A).

[7] También se le ha dado el nombre de *Origines*. Los dos títulos están igualmente documentados. Cf. Manitius, I, p. 61. *Origo* es traducción de *Etymologia*.

[8] También se escribieron "poesías" sobre este tema *(Poetae*, IV, p. 630).

Como el escribir poesía pertenecía al terreno de la retórica, y como la etimología formaba parte de los fundamentos de la gramática y de la retórica, la explicación de los nombres fué y siguió siendo un "adorno" indispensable de la poesía. La etimología se generalizó en Occidente desde el tiempo de los merovingios. Daré algunos ejemplos de la época carolingia. Walafrido Estrabón juega abundantemente con el nombre del erudito Floro de Lyon (*Poetae*, II, p. 357, 21 *ss*); Milón de St. Amand, con el del apóstol San Andrés (*Poetae*, III, p. 570, 56):

Ac nomen patrium patrando uiriliter implet.

Los padres de San Amando se llamaban Sereno y Amancia: qué hermosos y qué adecuados (*ibid.*, p. 572, 131 *ss.*). La Britania se llama así por sus *bruti mores* (*ibid.*, p. 467, 246). No siempre es tan sencilla la cosa; el elegante estilista Heirico tiene que comenzar la Vida de San Germán de Auxerre con una interpretación del nombre de esa ciudad; en los remotos tiempos prehistóricos, dice, se llamaba simplemente Autricus, pero luego la fortificaron con muros y torres, de modo que tuvo que "aumentarse" también el nombre (*ibid.*, III, p. 438, 10):

Ex augmentatis uerso cognomine muris
siue sequax usus dicas Autissiodorum
seu mutilare uelis et dixeris Altiodorum:
nomine diuerso res est cumulatior una.

En la temprana Edad Media era común ajustar tales etimologías al principio de "o rimas o te como". El buen Abbón —siervo del otro Germán, monje de Saint-Germain-des-Prés— despliega gran erudición para explicar el nombre de París; viene, según él, de la ciudad griega Isia (lástima que sólo Abbón la conociera), idéntica a París: *Isie quasi par.*[9] Cierto poeta se esforzó por sacar del nombre de Atenolfo un *ualet fons* (*Poetae*, IV, p. 427). De un tal Guinemarus se dice que es *nulli dulcis, sed amarus* (*ibid.*, p. 175, 15); sobre el verso *Valeriusque uigens uasti ualitudine uerbi* (*ibid.*, p. 200, 33) el glosador (que es probablemente el poeta mismo) dice muy ufano: *nota nominis ueriloquium.* Otro poeta interpreta los nombres de los planetas (*ibid.*, p. 143, 3 *ss.*). Es delicioso ver cómo un santo humilla a la etimología: al pronunciar una oración sobre

[9] *Poetae*, IV, p. 79, 9. Winterfeld dice a propósito de este pasaje: *De Isia urbe nihil constat.* Supongo que Abbón de St. Germain pensaba en algo como *par* = ἴσος. Cf. también, sobre todo este tema, Winterfeld, *Poetae*, IV, p. 264, nota 4. Joseph Vendryès nos dice (desgraciadamente sin mayores precisiones): *Il s'est trouvé des gens pour expliquer le nom de Paris comme issu de Par-Is, "égal à la la ville d'Is". Et cette fantaisie est parfois encore tirée de l'oubli, où elle devrait rester pour toujours* (*Revue des Cours et Conférences*, 15 de diciembre de 1939, p. 27). Cf. Adolf Tobler, *Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik*, Leipzig, II, 1894, p. 246.

un infante austrasio, éste responde con un clarísimo "amén" (*Poetae*, III, p. 596, 337).

Hic, aethimologia, tuus confunditur ordo:
infans dum fatur, nomen tibi tollitur istud.

La interpretación etimológica de los nombres propios pasó de los panegíricos de la tardía Antigüedad pagana a la poesía eclesiástica y también a los himnos (por ejemplo, *Analecta hymnica*, XXII, 28, 17).[10] En el siglo XII, el procedimiento pasa a las poéticas como *argumentum siue locus a nomine* (Faral, *Les arts poétiques*, p. 136, § 78), y se justifica alegando citas de Ovidio (*Ex Ponto*, I, II, 2). Marbod de Rennes insiste en la importancia de la etimología como teoría del conocimiento (*PL*, CLXXI, col. 1671 c); *mors* le parece *asper sonus*, porque la cosa misma es áspera; *uita*, en cambio, es palabra eufónica. Finalmente:

Nomen commendat res nomine significata.
Ergo debemus naturam quaerere rerum,
ex quo possimus de nomine cernere uerum.

Hildeberto de Lavardin (*ibid.*, col. 1274 A) participa también de esta idea:

Nomen enim uerum dat definitio rerum.

Bernardo Silvestre dice: *Ethimologia diuina aperit et practica humana regit* (*Commentum super sex libros Eneidos*, ed. G. Riedel, Greifswald, 1924, p. 19, 29). Había quienes tomaban muy en serio esta idea; solían entonces toparse con dificultades.[11] El conmovedor Sigeberto de Gembloux (*Passio sanctorum Thebeorum*, ed. E. Dümmler, Berlín, 1893, p. 49) se ha propuesto hablar sobre la rebelión de los bagaudas, y dice (versos 59-66):

Cogito sollicite uim nominis, unde Bagaude
tale trahant nomen uel quod sit nominis omen,
hos seu Bachaudas dicamus siue Bagaudas,
namque in codicibus nostris utrumque uidemus.
Si uis Bachaudas, dic a bachando Bagaudas,
mutans cognatis cognata elementa elementis.
Dic ita, si censes audacter ubique uagantes.
Aut dic Bacaudas bellis audendo uacantes.

[10] Véase Carl Weyman, *Festgabe Alois Knöpfler*, Friburgo de Brisgovia, 1917, p. 389.

[11] En la Edad Media hubo algunos que intentaron dar una interpretación profunda al nombre de Publio Virgilio Marón. Cf. Funaioli en *Virgilio nel Medio Evo* (= *Studi Medievali*, n. s., V, 1932).

Juan de Salisbury (ed. Giles, Oxford, 1848, II, p. 154) habla humorísticamente de un monje prevaricador llamado Manerius, *cui forte inde congruum nomen, quod mane ruens in praecipitium tendit...* Acerbo Morena rinde cortesano homenaje a la emperatriz Beatriz con un obvio juego de palabras.[12] Uno de los virtuosos de la interpretación fué Enrique de Avranches:

Hinc uocor Henris: "Hen"-in; "ris"-risus; dicitur Henris
"in risu", —non in risu, quo rideo, sed quo
rideor...[13]

En la comedia *Paulinus et Polla* de Ricardo de Venosa, la heroína dice sentenciosamente:

Nomine Polla uocor quia polleo moribus altis:
conueniunt rebus nomina saepe suis.

También en la sátira goliardesca hay chistes etimológicos:

Papa, si rem tangimus, nomen habet a re:
quicquid habent alii, solus uult papare,
uel si uerbum gallicum uis apocopare,
"Paies! paies!" dist le mot, si uis impetrare.[14]

Así, del elevado estilo de San Isidoro y de las edificantes *passiones* y vidas de santos hemos llegado al travieso juego de versos. Pero la etimología nos reserva aún otra sorpresa: Dante se servirá de la etimología, adaptándola a la misteriosa mística de la *Vita Nuova* y purificándola en el excelso arte de la *Comedia.*

A la "gloriosa señora" del joven Dante muchos la llamaban Beatrice, *li quali non sapeano che si chiamare.* Zingarelli traduce: "no sabían qué nombre darle y la llamaron Beatrice, adivinando la verdad". En el § 13 de la obra, Dante alude a la frase *Nomina sunt consequentia rerum;* los dantistas italianos dicen haber encontrado la frase, casi literalmente, en las *Institutiones* de Justiniano; esto es interesante, pero más lo es saber que la

[12] Nota de Monaci en su edición de los *Gesta Friderici metrice,* Roma, 1887, verso 1114.

[13] *Forschungen zur deutschen Geschichte,* XVIII, 1878, p. 489, 70.

[14] *Carmina Burana,* I, p. 77, estr. 13. Véanse los valiosos datos que trae Schumann en el comentario, p. 85. Sobre las etimologías en el *Roman de Rou* de Wace, cf. Antoine Thomas, *Nouveaux essais de philologie française,* París, 1904, pp. 4-5. Al decir: *On n'apprendra peut-être pas sans un certain étonnement que le mot "étymologie" est familier à nos trouvères du douzième siècle,* Thomas pasa por alto la circunstancia de que los poetas franceses habían estudiado latín y retórica y que sabían por lo tanto algo de San Isidoro. Otros materiales podrán verse en M. H. Stansbury, *Foreign languages in the "chansons de geste",* Filadelfia, 1926, pp. 37 *ss.*

teoría, y la práctica correspondiente, fué común a toda la Edad Media, de modo que Dante tuvo que conocerla, aun sin leer a Justiniano. Dante hizo uso frecuente del procedimiento; aparece en la canción *Doglia mi reca* (verso 152) y ante todo en las vidas de San Francisco y de Santo Domingo en el *Paradiso*. Sobre el lugar de nacimiento de San Francisco dice Dante (*Paradiso*, XI, 52-54):

Però chi d'esso loco fa parole
non dica Ascesi, chè direbbe corto,
ma Oriente, se proprio dir vuole.

Es decir, quien quiera conocer la etimología de Assisi, no derive el nombre de *ascendere*, porque se quedaría corto: fué el nacimiento de un sol. En el canto siguiente, Santo Domingo y sus padres representan un trío de nombres, análogo al de San Amando, Sereno y Amancia en la vida de San Amando por Milón de St. Amand; dice Dante (*Paradiso*, XII, 67-81):

E perchè fosse qual era in construtto,
quinci si mosse spirito a nomarlo
dal possessivo di cui era tutto:
Domenico fu detto...
O padre suo veramente Felice!
O madre sua veramente Giovanna,
se interpretata val come si dice.

Este pormenor prueba nuevamente que, en su estilo poético, Dante adoptó la herencia de la Edad Media latina, purificándola con su genio.

La etimología pasó después al humanismo,[15] al Renacimiento, al barroco. Las figuras centrales del *Criticón* de Gracián llevan nombres significativos ("Critilo", "Andrenio"); en cuanto a Egenio, "éste era su nombre, ya definición" (ed. Romera-Navarro, Filadelfia, I, 1938, p. 366). El último receptáculo fué, como en todas las cosas, Calderón de la Barca. No sólo era compatriota de San Isidoro, sino también asiduo lector suyo. En sus comedias abundan las etimologías; Toledo = hebreo *toletot*, que equivale a 'fundación de muchos'; "mozárabes" es en realidad "mistiárabes" ('mezclados con árabes'); Semíramis significa en sirio 'pájaro'; también proviene del sirio —por el cual Calderón muestra una preferencia singular— el nombre de Faetonte ('rayo'). Terminemos con la mitología clásica: ¿qué significa Mariana?

[15] Véase Martin Honecker, *Der Name des Nicolaus von Cues in zeitgenössischer Etymologie*, Heidelberg, 1940. Rabelais explica paródicamente el nombre La Beauce, diciendo que viene de *je trouve beau ce* (*Gargantua*, cap. XVI). También entra aquí el capítulo "De los nombres en general" en los *Nombres de Cristo* de fray Luis de León. [Sobre los *Nombres de Cristo* véanse las observaciones de M. R. Lida de Malkiel en *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 113-114; y sobre los "nombres significantes" en general, *ibid.*, pp. 124 y 131, nota 36.]

...tomando a Marte el Mar
y a Diana el Ana, encierra
el nombre de Mar-y-Ana
imperiosas excelencias.

XV

COMPOSICIÓN NUMÉRICA

Muy poco era lo que decía la teoría retórica sobre la composición literaria (Quintiliano, III, III, 9; VII, prefacio, 4; VII, I, 1-2), y esto poco se malinterpretó (por ejemplo, en *Poetae*, IV, p. 369, glosa a 229). Servio dice a propósito de la *Eneida*, I, 8:

> *In tres partes diuidunt poetae carmen suum: proponunt, inuocant, narrant. Plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent inuocationi, quod in utroque opere Homerus fecit; namque hoc melius est. Lucanus tamen ipsum ordinem inuertit; primo enim proposuit, inde narrauit, postea inuocauit...*

Este pasaje sólo dice, en realidad, que un poema tiene que constar de introducción (*inuocatio* y *propositio*) y de *narratio*. Las antiguas epopeyas ejemplares no tenían epílogo, excepción hecha de la *Tebaida*. Poseemos una serie de poemas latinos medievales que llevan añadido, de mano del autor, el esquema estructural. Así, en la introducción a las *Deliciae cleri* de Arnulfo, las diversas partes tienen los títulos de: 1) *Salutatio ad regem*, 2) *Salutatio ad reginam*, 3) *Propositio*, 4) *Inuocatio*; el final se compone de: 1) *Epilogus*, 2) *Dialogica poete tetrastica* (diálogo del poeta con el libro), 3) *Commendatio operis*, 4) *Confessio*. Es raro encontrar tan elaborada disposición. Ni siquiera la *propositio* y la *inuocatio* podían emplearse en todos los tipos de poemas; sin embargo, se tenía por cosa aceptada que los poemas se dividieran cuando menos en introducción y parte central. Sedulio Escoto escribe una composición de 44 versos sobre el retorno de un obispo; 8 versos son de *praefatio* y 36 de *collatio siue narratio* (*Poetae*, III, p. 326). También en los poemas narrativos largos encontramos la división en *praefatio* y *narratio* (*Poetae*, IV, p. 997). El concepto de *narratio* se hallaba ya tan ampliado en Quintiliano (II, IV, 2), que abarcaba "la totalidad de la literatura".[1]

Es raro que la disposición esté hecha de acuerdo con el contenido del poema. En las vidas de santos suele suceder que la muerte del santo marque una división; la *Vita Leudegarii* (*Poetae*, III, pp. 5 *ss.*) se compone de un prólogo y dos libros, el primero de los cuales termina con la muerte del santo; el segundo comienza (*ibid.*, p. 25):

[1] Véase K. Barwick en *Hermes*, LXIII, pp. 265 *ss.*

Continet ille prior sacrati gesta libellus
martyris, in carnis placidus quae tegmine gessit.
Exutus spoliis carnalibus, ecce secundus,
miris quae gessit uirtutibus, implicat acta.

El primer libro consta de 733 versos, el segundo de 513. El autor aspiró, pues, a una simetría aproximada. Algo semejante hizo el autor de la *Vie de Saint Alexis*.[2] También en el *Carmen de sancto Landberto (Poetae*, IV, p. 154, 442 *ss.)* la muerte del santo marca una división. En general, suele haber en los poemas hagiográficos conatos de un arte de la composición; en la *Passio sancti Quintini* (hacia 900) podemos verlo en las notas marginales: la escena del tribunal, por ejemplo, se compone de tres *aggrestiones* [sic] *praefecti* y tres *responsiones beati Quintini (Poetae*, IV, pp. 983 *ss.)*.

La Edad Media estaba muy lejos de exigir de una obra literaria unidad de asunto y harmonía en la composición; la digresión *(egressio, excessus)* se consideraba, ya lo hemos visto, como un artificio particularmente elegante; ya Marciano Capela la había recomendado (p 275, 8), y Casiodoro mostró especial preferencia por ella.[3] De ahí que los poetas medievales no trataran de disimular las digresiones por medio de transiciones; por el contrario, suelen jactarse de ellas.[4]

Tampoco se tenía el menor empacho en tratar materias totalmente disímiles dentro de una misma obra. Al final del *De uirginitate* de Aldhelmo figura un poema *De octo principalibus uitiis*, que, como se descubrió hace poco, no era sino continuación de la primera obra y no un poema aparte como pensaban los impresores de antes. Ermoldo Nigelo refiere en cuatro libros los hechos de Ludovico Pío, y añade al final *(Poetae*, II, p. 76, 649 *ss.)* un relato sobre la iglesia de Santa María de Estrasburgo. Los temas del *De imagine Tetrici* de Walafrido Estrabón son, sucesivamente: el poeta y la musa (1-27), Teodorico (hasta 88), el emperador y su corte. Abbón de St. Germain escribe en dos libros sus *Bella Parisiacae urbis* y acaba, en un tercer libro, con una doctrina moral para clérigos. Verdaderas locuras

[2] Cf. *ZRPh*, LVI, p. 124.

[3] Véase H. Nickstadt, *De digressionibus quibus in Variis usus est Cassiodorus* (tesis), Marburgo, 1921.

[4] Cf. *Poetae*, I, p. 501, 291; III, p. 643, 954; IV, p. 298, 22 *(paranthesis)*; IV, p. 798, 303. La técnica de la digresión se ve claramente en el *Theophilus* de Rahewin; en los versos 93-110 se intercala una disquisición sobre *liuor*. De ese tipo debe ser también la "larga interpolación" de que habla W. Meyer en su edición *(Radewin's Gedicht über Theophilus*, Munich, 1873, p. 107, nota). A propósito del verso 203, *eius* no es la serpiente, como piensa Meyer, sino el demonio (tomado literalmente del Evangelio de San Juan, VIII, 44). Hay muchas digresiones en el poema de Fulcón sobre las cruzadas (por ejemplo en André Duchesne, *Historiae Francorum scriptores*, París, 1636-1649, IV, p. 896 *b* y el comienzo del libro III). Fridegodo (ed. Raine, I, p. 159) emplea *ecstasis* (= *ectasis?)* como equivalente de *excessus*.

son las que se permitió Ermenrico de Ellwangen en la carta dirigida a su protector Grimaldo, confusa colección de los más variados frutos de lectura, en que el amor a Dios y al prójimo se hermana con las formas irregulares de los verbos y con muchas otras cosas. Igualmente confuso es el *Liber de fonte uitae* de Audrado Módico *(Poetae*, III, pp. 73 *ss.)*. Es muy significativo el testimonio de Juan de Salisbury en su *Metalogicon* (p. 3, 19 *ss.)*: *More scribentium res uarias complexus sum, quas quisque suo probabit aut reprobabit arbitrio.*

Sunt bona, sunt quedam mediocria, sunt mala plura
que legis hic; aliter non fit, Auite, liber.

Sic Marcialis [I, XVI]; *sic et ego*. Es muy defectuosa la composición en Eupolemio y en Amarcio. Hasta en un poeta tan artista como Hugo Primas solemos echar de menos la unidad del tema.

Pero la Edad Media contaba con un sustituto para la técnica moderna de la composición, con un principio totalmente distinto, al cual he dado el nombre de composición numérica. Ya en la Antigüedad se encuentran indicios de ella. La *Ilíada* y la *Odisea* estaban divididas ambas —quizá sólo por la intervención de los filólogos alejandrinos— en 24 libros, porque el alfabeto griego tenía 24 letras. Además, sucede que el 24 es en cierto sentido un número "hermoso", lo mismo que el 12. Virgilio y Estacio dividieron sus epopeyas en 12 libros. Bajo la influencia de Virgilio, todavía Wieland dividió su *Oberon*, que originalmente tenía 14, en 12 libros.[5] El *Paraíso perdido* tenía 10, pero Milton le añadió después otros 2. También son satisfactorios desde el punto de vista estético los números 10 y 100 y sus múltiplos. En la *Appendix Virgiliana*, el *Culex* tiene un proemio de 10 versos y la *Ciris* uno de 100. En la *Ciris* hallamos también una simetría numérica: un discurso y su réplica tienen cada uno 26 versos, como ya observó Buecheler. La primera de las dos elegías a Mecenas tiene 144 versos $= 12 \times 12$; los 12 primeros constituyen el proemio. La segunda égloga de Calpurnio Sículo consta de 100 versos, y lo mismo la descripción que hace Claudiano de Aponus (esto es, de los baños de Abano en la provincia de Padua); otros poemas del mismo autor tienen 20 versos. En tiempo de Marco Aurelio escribió Nicóstrato una colección de novelas intitulada Δεκαμυθία.

Richard M. Meyer[6] creó el término de números "típicos"; éstos varían en las diversas culturas; así, entre los hindúes, los números típicos son el 3, el 5, el 10 y sus múltiplos; en el Antiguo Testamento son 7, 12, 40; para los irlandeses, el 17 y el 50. Hay, pues, sistemas de prefe-

[5] Cf. Friedrich Sengle, *Wieland*, Stuttgart, 1949, p. 362 y nota.
[6] *Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben*, Berlín, 1889, pp. 73 *ss.*

rencias aritméticas, que tienen sus raíces en las formas arcaicas del pensamiento.[7] Harían falta investigaciones modernas que enriquecieran estas observaciones y las ahondaran; no podremos ahora insistir en este tema.

Pitágoras y su escuela transmitieron a la Antigüedad una mística y un simbolismo numéricos. Cicerón dice en el *Sueño de Escipión (De re publica*, VI, 12) que el 7 y el 8 son números perfectos *(plenus numerus)*. El antiguo simbolismo numérico confluyó después con el cristiano.[8] Los años de vida de Cristo dieron al número 33 un sentido místico. La alegoría bíblica se esforzó por interpretar los números "místicos" de las Escrituras. San Agustín meditó mucho sobre el tema; San Pedro, dice, pescó 153 peces (San Juan, XXI, 11). ¿Qué significa esta cifra? Es producto de la adición de los primeros números, desde 1 hasta 17; el número 17 equivale a 10 (los mandamientos) + 7 (dones del Espíritu Santo); los 153 peces son, pues, los creyentes que cumplen la ley por amor, no sólo por temor. Pero 53 puede también interpretarse como 3 por 50, tomando el 3 como multiplicador. Y ¿qué es 50? Es 40 + 10; el 10 es *plenitudo sapientiae*, puesto que 7 es la Creación y 3 la Trinidad; el 4 es el número de las cosas temporales (estaciones, vientos, continentes); 40 es, pues, la Iglesia temporal. El 10 es además el número de la recompensa, de modo que 50 significa la Iglesia futura, etc.[9]

En todos los números mencionados en la Biblia se suponía un sentido oculto.[10] Además, hay que tener en cuenta que dos de las siete artes liberales —la aritmética y la música— estudiaban los números y las proporciones, fundándose en la tradición de la Antigüedad tardía, según se refleja en Marciano Capela, en Boecio, en San Isidoro. Rabano Mauro recomienda la aritmética porque enseña a comprender los números místicos de la Biblia. Un poema anónimo de la época carolingia, intitulado *De arithmetica (Poetae*, IV, pp. 249-250), trae la siguiente interpretación: la unidad es Dios, pero también es un *seminarium*, puesto que engendra el 2 *(dyas, prima procreatio)*; el 2 es alegoría del contraste entre lo bueno y lo malo, y también superación de éste por las dos naturalezas de Cristo. Al 3 pertenece la Trinidad, y además el triple sonido de la música, las dimensiones del tiempo, el *motus ternarius* del alma. También es número perfecto el 4, que con los tres anteriores constituye el 10, y que después se eleva a combinaciones como 40, 100, 1000, etc.;[11] corresponden a ese

[7] Cf. el capítulo "Die mythische Zahl und das System der 'heiligen Zahlen'", en la *Philosophie der symbolischen Formen* de Ernst Cassirer, II, Berlín, 1925, pp. 174 *ss.*

[8] No he podido consultar el libro de V. H. Hopper, *Medieval number symbolism*, Nueva York, 1938.

[9] Cf. P. Charles, "L'élément populaire dans les sermons de saint Augustin", en *Nouvelle Revue Théologique*, LXXIX, 1947, pp. 619 *ss.*

[10] San Isidoro los estudia en su tratado *De numeris (PL*, LXXXIII, cols. 179 *ss.)*, basándose en parte en Marciano Capela, §§ 731 *ss.*

[11] Radulfo Glabro habla detenidamente *De diuina quaternitate* al comienzo de

número las cuatro estaciones, los cuatro rostros de los querubines, los cuatro evangelios. El 5 es el símbolo del mundo y está compuesto por la tríada masculina y la *dyas* femenina; se refleja en las cinco zonas del mundo, en los cinco sentidos, en los cinco géneros de seres animados (hombres, cuadrúpedos, peces, reptiles, aves).[12] Y de este modo continúa el autor con el 6 *(sex officia naturalia)*,[13] el 7 *(peruirgo septenarius)* con sus siete edades de la vida,[14] el 8 *(perfectus octonarius* = cubo), el 9 (con musas, esferas, coros de ángeles), hasta el 10. Este caso puede darnos una idea del sistema de conocimientos de la temprana Edad Media, antes de aparecer la escolástica. Las enseñanzas escolares profanas no están separadas de la doctrina sacra. El conocimiento consiste en la acumulación de materiales tradicionales aprendidos de memoria; no se tiene aún la capacidad y la voluntad de penetrar en ellos. Las simetrías y las correspondencias de los números básicos forman un orden ficticio que se considera sagrado. Es cierto que todas las artes provienen de Dios, y son por tanto buenas; pero la ciencia del número es superior a todas, porque la obra de la Creación, el ritmo del tiempo, el calendario, los astros, están fundados en el número. Eso es lo que nos dice Agio de Corvey en sus *Versus computistici* (*Poetae*, IV, p. 937; cf. *ibid.*, p. 1076, 9).[15]

Los datos que he reunido aquí para dar al lector una idea del simbolismo numérico medieval pueden parecer mera mezcolanza de curiosidades; pero hay tras esto algo muy distinto. Todo lector de textos latinos medievales sabe que pocas frases bíblicas se citan y recuerdan con tanta frecuencia como aquella de la Sabiduría de Salomón, XI, 21, que dice *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti.* Daré sólo un ejemplo de la *Praedicatio Goliae:*[16]

Creatori seruiunt omnia subiecta,
sub mensura, numero, pondere perfecta.
Ad inuisibilia, per haec intellecta,
sursum trahit hominem ratio directa.

---

su obra histórica (ed. M. Prou, París, 1886, pp. 2 *ss.*). Cf. el artículo de S. Giet en la *Revue du Moyen Âge Latin*, V, 1949, p. 238.

12 Si a esto se añaden las piedras, resultan seis escalones de seres; así en la *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja (ed. E. Voigt, Halle, 1889, p. 231, con citas de San Agustín y de San Gregorio).

13 Cf. San Agustín, *PL*, XXXIV, col. 301.

14 También se distinguen siete peldaños de la santidad (*Poetae*, IV, p. 282, 132 *ss.*). Sobre el 7, cf. además la carta de Aldhelmo a Acircio.

15 Los pasajes que contienen simbolismo numérico podrán verse en *Poetae*, III, p. 799, s. v. *allegorica de numeris.*

16 Thomas Wright, *The Latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, 1841, p. 32, estr. 8. Strecker dice que el texto pertenece a la escuela de Gautier de Châtillon (*ZfdA*, LXIV, 1927, p. 183). Wilmart lo cree del propio Châtillon (*Revue Bénédictine*, 1937, p. 128).

El Libro de la Sabiduría se escribió probablemente en el primer siglo antes de nuestra era, en Alejandría. "El núcleo, totalmente judío, ha dicho Otto Eissfeldt, está adornado con toda clase de elementos tomados de Grecia, o mejor dicho, del sincretismo helenístico-egipcio, que a veces afectan al contenido mismo de la obra." [17] Es muy verosímil que también el capítulo XI, 21 emplee una fórmula originalmente griega. Según Erich Genzmer,[18] ésta aparece en Sófocles, Gorgias, Platón, y se aplica en la jurisprudencia romana a los bienes "fungibles". Sin embargo, la fórmula se concibe en la Biblia como expresión del divino orden universal y de esa manera se interpretó más tarde. Así, San Isidoro explica, bajo la rúbrica *Quid praestent numeri (Etimologías*, III, IV, 1): *Ratio numerorum contemnenda non est. In multis enim sanctarum scripturarum locis quantum mysterium habent elucet. Non enim frustra in laudibus Dei dictum est: Omnia in mensura et numero et pondere fecisti.* Entre tanto, ha demostrado Hermann Krings que la idea de *ordo* en la imagen medieval del mundo proviene justamente de esa frase bíblica; [19] gracias a ella, el número quedó consagrado como factor configurador de la Creación divina, adquiriendo una dignidad metafísica. Tal es el grandioso trasfondo de la composición numérica literaria.

Numero disposuisti. ¡La disposición de Dios es aritmética! Entonces, ¿no podía el escritor guiarse también por los números al estructurar su obra? Para mayor claridad, diré que: *1)* Otto Schumann fué el primero que descubrió en la poesía latina medieval una "preferencia por los números redondos" como 50, 100, 200, etc.; [20] nos atendremos aquí a su

[17] Otto Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, Tubinga, 1934, p. 656.

[18] "Pondere, numero, mensura", en *Archives d'Histoire du Droit Oriental et Revue Internationale des Droits de l'Antiquité*, 1952, pp. 469-494.

[19] En la *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVIII, 1940, p. 238. El autor desarrolla el tema en su libro *Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee*, Halle, 1941 (no ha estado a mi alcance). Cf. Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, París, 1931, pp. 157-158. Durero quería *aus Mass, Zahl und Gewicht mein Fürnehmen anfohen* (Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Dürers "Melencolia I", eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig y Berlín, 1923, p. 67). Calderón alude al citado pasaje bíblico en *El divino Orfeo:*

> y más si atiendo en la sabiduría,
> que debajo de métrica harmonía
> todo ha de estar, constando en cierto modo
> de número, medida y regla todo,
> tanto que disonara
> si faltara una sílaba o sobrara.

Aquí se hace concordar la harmonía musical con la harmonía del universo; son las palabras con que el Príncipe de las Tinieblas anuncia la aparición del divino Orfeo. En su ensayo *Zur allgemeinen Charakteristik* parte Leibniz de la vieja idea de que "Dios hizo todo con peso, medida y número."

[20] Comentario a los *Carmina Burana*, p. 76 *, nota.

terminología, llamando "números redondos" a todos los divisibles por 5 y por 10. Estos números redondos pueden tener valor simbólico, pero no necesariamente; por lo común sólo poseen un significado estético. *2)* Llamaremos "números simbólicos", en el sentido más estrecho, a aquellos que, como 3, 7, 9 y muchos otros, tienen un sentido filosófico o teológico. *3)* Hay que tener en cuenta que, en un poema, tanto el número de versos como el de estrofas pueden estar determinados por el simbolismo numérico, y que suelen estarlo igualmente el número de capítulos que integran un libro y el de los libros que componen una obra. *4)* Al lado del simbolismo numérico serio suele darse un jugueteo literario con los números; lo encontramos ya en algunos poemas de Ausonio (*griphus ternarii numeri* = Libro décimosexto; XVIII, núms. XIII y XV); en estos poemas, Ausonio examina las características de los números 3, 6, 30 (este último en agradecimiento de un envío de 30 ostras). Como veremos, también en la Edad Media hay, al lado del simbolismo numérico religioso, un jugueteo literario.

El número 33 es sagrado a causa de los años de vida de Cristo. El *Contra Faustum manichaeum* de San Agustín se compone de 33 libros, las *Institutiones* de Casiodoro de 33 capítulos, el *Pantheon* de Godofredo de Viterbo de 33 *particulae*. 33 son los capítulos del pseudo Turpín (texto de F. Castets, París, 1880), y 33 + una oración final los del *Labrador de Bohemia*.[21] Hay 33 secciones en la carta de Dante a Can Grande; Villon menciona el nombre de Cristo en las estrofas 3 y 33 de su *Testamento*; Nicolás de Cusa dispone en el suyo que se atienda a 33 ancianos en un hospital fundado por él. 33 estrofas son las de la égloga de Endelequio sobre la epidemia del ganado, escrita en 386; el elogio de Verona, de hacia 810 (*Poetae*, I, p. 119), tiene otras tantas, lo mismo que un poema de Walafrido Estrabón (*ibid.*, II, p. 367), una sátira contra el clero editada por Hans Walther (*Historische Vierteljahrsschrift*, XXVIII, p. 529) y un poema del Archipoeta (núm. VI). Un piadoso bebedor ruso recibe el consejo de "pronunciar 33 veces, como jaculatoria, el nombre de Jesús cuando apetezca el licor";[22] este ejemplo pertenece ya al "folklore" religioso, pero el número 33 empleado en la composición literaria proviene de una ideología análoga.[23]

21 Cf. Arthur Hübner, *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*, Berlín, 1940, p. 206.

22 Reinhold von Walter, *Ein russisches Pilgerleben*, Berlín, 1925, p. 42.

23 [M. R. Lida de Malkiel, en *Romance Philology*, V, 1951-52, p. 105, recuerda a este propósito una de las coplas finales de *La vuelta de Martín Fierro* (canto 33):

En este punto me planto
y a continuar me resisto—
éstos son treinta y tres cantos,
que es la mesma edá de Cristo.]

Otro número simbólico sagrado es el 22. Rabano Mauro dividió en 22 libros su compilación *De rerum naturis*, a pesar de que su fuente, las *Etimologías* de San Isidoro, sólo tiene 20 libros (como Aulo Gelio y Nonio Marcelo). Lo que llevó a Rabano Mauro a hacer esta modificación fué la doctrina de San Jerónimo (*Praefatio in libros Samuel et Malachim*; impreso en la *Einführung in die lateinische Bibel* de Friedrich Stummer, Paderborn, 1928, p. 237) de que el Antiguo Testamento tiene 22 libros, los cuales corresponden a las 22 letras del alfabeto hebreo, *quibus quasi litteris et exordiis, in Dei doctrina, tenera adhuc et lactens uiri iusti eruditur infantia.* El 22 es un buen ejemplo de los números que, sin tener en sí ningún valor simbólico, lo obtienen gracias a alguna casualidad; en este caso se debe a que el alfabeto hebreo tiene 22 letras[24] y a la observación de San Jerónimo. El 22 conservó después su carácter simbólico y se empleó como número de composición. Son 22 los libros de la *Ciudad de Dios* de San Agustín, 22 las estrofas de los *rhythmi* que figuran en las páginas 484 y 504 del tomo IV de *Poetae*. En el primer tomo de la misma obra tienen 22 versos los poemas de las páginas 70, 76, 78, 103, 109, 251, 253, 273, 285, 320, 337, 338, 350, 522, 532, 583. Lo mismo ocurre con el prólogo al *Waltharius*, con el poema dedicatorio de Williram de Ebersberg a Enrique IV (*ZfdA*, LXXVI, p. 63), con el prólogo de la *Retorimachia* de Anselmo de Besate, etc.

Otro caso de composición numérica "bíblica" es el del autor que divide su obra en dos libros, en recuerdo de los dos óbolos de la viuda, o el de Milón de St. Amand, que divide su Vida de San Amando en cuatro libros, por ser cuatro los evangelistas (*Poetae*, III, p. 599, 25). Ermenrico de Ellwangen escribe la vida de un santo en diez capítulos, porque el Santo cumplió con los diez mandamientos (*MGH*, *Scriptores*, XV, p. 163, 4). Abbón de St. Germain añade a los dos libros de sus *Bella Parisiacae urbis* un tercer libro con contenido totalmente distinto, porque tres es el símbolo de la Trinidad. También el 6 podía caber dentro de la especulación bíblico-teológica. Heirico de Auxerre tuvo la idea de apoyar en este número la artística construcción de su Vida de San Germán; la introducción a la obra es una oración en verso que se compone de 19 estrofas, cada una de las cuales tiene 6 versos; sigue una *Allocutio ad librum* en 72 versos ($= 6 \times 12$); la obra misma se divide en 6 libros; los prefacios en verso a los libros II-VI tienen, respectivamente, 48, 32, 84, 48, 70 versos; el prefacio al libro VI comienza con un elogio del número 6 y comenta en seguida otros números teológicos simbólicos (*Poetae*, III, pp. 499 *ss.*). En pocas obras de la Edad Media será posible encontrar la variedad y la riqueza de esta composición numérica.

[24] Cf. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 2ª ed., Leipzig, 1925, p. 73.

Por esa misma época terminó Otfrido su versificación de los Evangelios; dividió la obra en 5 libros, porque su intención era purificar los cinco sentidos. Vemos ya en tiempos del alto alemán antiguo el paso de la composición numérica de la literatura latina a la literatura en lengua vulgar.

En la disposición de las estrofas se emplean frecuentemente los números redondos. Los poemas XIV, LXIII y LXXII de Walafrido Estrabón tienen cada uno 10 estrofas. Un *rhythmus* de Rabano Mauro (*Poetae*, II, p. 197 *ss.*) abarca 100 estrofas de seis versos cada una, y lo mismo el de Teófilo (Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik*, Berlín, 1905, I, pp. 123-124). Hay poesías que constan de tres partes, cada una de las cuales tiene 50 estrofas goliardescas (= en total, 600 versos) o de 25 estrofas goliardescas (= 100 versos).[25] El *Concilio amoroso de Remiremont* tiene 80 estrofas. Entre los poemas morales y satíricos de Gautier de Châtillon editados por Strecker encontramos uno de 20 estrofas (núm. VIII), otro de 25 (XVIII), otros de 30 (II, IV, XVI). El poema número IX del Archipoeta tiene 25 estrofas.

Finalmente, también el número de versos de un poema no estrófico puede estar determinado por el simbolismo numérico. En la época carolingia, esta forma de composición es especialmente característica de Walafrido Estrabón (*Poetae*, II, pp. 275 *ss.*); su vida de San Mamante comienza con un prefacio de 24 versos y una *oratio* de 20, y termina con una sección de 60 versos. Los demás poemas nos ofrecen el siguiente panorama:

10 versos: núm. 59.
15 versos: núm. 60.
20 versos: núms. 28, 45, 51.
25 versos: núm. 50, 2.[26]
30 versos: núm. 30, 56.
40 versos: núms. 6; 50, 1.[26]
50 versos: núm. 24.
100 versos: núm. 38.

En el número 38 leemos al final (*Poetae*, II, p. 390, 97): *Dat decies denos uilis tibi denique uersus Strabo...*, y en el número 5 (*ibid.*, p. 355) algo análogo. Muy distinto parece ser el caso de otro poema de Walafrido, no mencionado hasta ahora, que tiene 84 versos; pensaríamos que se trata de una casualidad, si el autor no declarara, al final del poema, que dedica al emperador (*ibid.*, p. 415, 83-84) tantos versos como años contaba la profetisa Ana en el momento de nacer Cristo (Lucas, II, 37).

25 Otto Schumann, Comentario a los *Carmina Burana*, *loc. cit.*

26 Según B. Bischoff, el núm. 50, 1 y 2, no es de Walafrido (*ZRPh*, LIV, p. 21).

En un sistema de seises, como el que emplea Heirico, el 84 podría figurar sin más como número simbólico (6 × 14), pero en el poema de Walafrido aparece sólo como número consagrado por el hecho de estar mencionado en la Biblia; si Ana hubiese tenido 83 años, el Emperador habría recibido un poema de 83 versos. Hay que observar a este respecto que la edad de Ana no tiene en sí misma un sentido simbólico religioso; debemos suponer que la alegoría patrística de la Biblia dió también interpretación moral a ese número.[27] No hay, sin embargo, una relación interna entre tal interpretación y el contenido del poema; el autor no hizo sino aprovechar el "número bíblico" como marco exterior y conclusión, así como en otras ocasiones empleó el número redondo.

Sedulio Escoto tiene debilidad por el jugueteo con números redondos. En una epístola de 22 versos (*Poetae*, III, pp. 183-184, núm. XVI) desea a su destinatario, Vulfengo, *duodenas salutes*, porque el 12 recuerda a los apóstoles. Los nombres de Sedulius y Vulfengus, dice, terminan ambos en *us*, porque ambos son amados por Jesús; el nombre Vulfengus tiene tres sílabas: Dios lo ama triplemente; Sedulius tiene cuatro sílabas: recuerda los Evangelios.

A veces las composiciones en números redondos se apoyan en razones bíblicas; así, en un poema de 100 versos (50 dísticos), dedicado a la Virgen María, Hincmar de Reims añade la explicación: *Hanc autem suprascripti libelli subnexionem centum uersibus constare disposui, quoniam decalogi denarius per se multiplicatus in centenarium surgit* (*Poetae*, III, p. 412). De modo análogo explica Eugenio Vulgario la composición de un poema de 12 versos (*Poetae*, IV, p. 412, núm. II).[28] En la época otónica, un poeta desconocido lamenta la muerte de un pavorreal en 33 versos (*Poetae*, V, p. 2, 382). En 1033, Wipón escribió 100 versos sobre el frío desmedido del invierno. Una poética anónima de St. Omer termina (versos 99-100): *Impleui numerum; Christo seruite, ualete; / hoc iterans iterum uerbum precor, opto, ualete* (*Notices et Extraits*, XXXI, I, 135). El autor de los *Gesta Berengarii* quería que su obra tuviese mil versos (*Poetae*, IV, p. 401, 206). Esteban de Bec inicia su *Draco normannicus* con un prólogo de 100 versos. Del siglo XI es también la elegía de Vito de Ivrea, que consta de 300 versos. Pedro de Eboli dedicó a Enrique VI un poema sobre los baños de Puzzoli, poema que tiene 36 secciones de 6 dísticos cada una; el juego con el número 6 es aquí un homenaje al sexto Enrique, como se puede ver en el *Liber ad honorem Augusti* (versos 1572 *ss.*) del mismo poeta. La elegía de Enrique de Settimello (es-

[27] El texto permite suponerlo, porque en la vida de la profetisa Ana se distinguen dos períodos de siete: *annis septem* (verso 36), *annos octoginta quatuor* (v. 37) = 12 × 7.

[28] Cf. también Giraldo Cambrense, *Opera*, ed. Brewer, Londres, 1861-1873, I, pp. 362 y 363.

crita probablemente hacia 1194) se compone de 4 secciones, cada una de 250 versos; tiene, pues, 1000 versos; en la nueva edición hecha por Marigo (Padua, 1926) son 1004, pero esa edición, que Strecker califica de "extraña", sólo tiene en cuenta los manuscritos italianos; por el aparato crítico se ve que los versos 1003-1004 se añadieron posteriormente; aún así sobran dos versos en la edición; lo vemos con toda claridad en el verso 995 (recuento de Marigo):

Suscipe millenis citharam quam dirigo neruis.

El nuevo editor pasó por alto esta observación.

En Italia, la composición en números redondos siguió siendo popular. Albertino Mussato da a su *Epístola XII* 100 hexámetros, y 50 dísticos al poema sobre su quincuagésimo quinto aniversario. Cuando Dante recibió una égloga latina de Giovanni del Virgilio que se componía de 97 versos, respondió con la misma cantidad de versos, lamentando, sin embargo, que su amigo no hubiese escrito tres versos más para completar el ciento (*Égloga IV*, 42-43):

Et tria si flasset ultra spiramina flata,
centum carminibus tacitos mulcebat agrestes.

El cardenal Gaietani Stefaneschi se propone escribir la historia de los papas en 300 versos, la de Celestino y Bonifacio VIII en "*ca.* 3000" versos (ed. F. X. Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, Paderborn, 1921, p. 4, 30; p. 5, 9). La composición en números redondos, empleada también en el *Decamerón*, llegó a su colmo en los poemas latinos de Francesco Filelfo (1398-1481); "debemos" a este autor 10 libros de sátiras, cada uno de los cuales contiene 10 sátiras, todas hechas de 100 versos ("*hecatostícha*"); además, 10,000 versos de epigramas, divididos en 10 libros. Tenía planeados 10 libros más, cada uno de los cuales debía contener 100 odas de 100 versos cada una, pero sólo logró terminar la mitad.

El *Laberinto de Fortuna* (1444?) del italianizante Juan de Mena tenía 297 estrofas; después de su muerte se le añadieron tres más;[29] de ahí su segundo título, *Las trescientas*. En el Renacimiento es frecuente el 100 como número de composición literaria: en 1489, Pacifico Massimi, *Hecatelegium*; en 1582, Thomas Watson, *The Hekatompathia or passionate centurie of love*; en 1590, Spenser, *The tears of the Muses*, de 600 versos. El simbolismo pitagórico inspiró aún al gran impresor Giambattista Bodoni, quien, en el prólogo a su edición de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1794), escribe:

[29] [M. R. Lida de Malkiel, art. cit., pp. 115-116, hace algunas aclaraciones sobre este particular.]

Se fra noi ritornasse Pittagora o vivesse alcuno di sue misteriose dottrine veneratore e seguace, esulterebbe senza fallo nella santità de' numeri che fù da quel magno filosofo altamente predicata. Imperocchè, per tacer degli altri, chi non ammira la costante parsimonia del tre, cui si riducono nelle scienze e nelle arti, dopo lunghissimi esami e ben sostenuti paralleli, l'opere più maravigliose ed i nomi eziandio de' più sublimi pensatori, artefici e poeti? Platone, Archimede, e Neutono; Raffaello, Correggio e Tiziano; Omero, Virgilio e Tasso.

El clasicismo de 1800 pudo creer en tal harmonía preestablecida; pero las palabras revelan además algo de aquel imperturbable sentido de la proporción que convierte las ediciones de Bodoni en obras de arte.

Vimos que la poesía romana pudo ofrecer a la Edad Media algunos modelos de composición numérica. Quizá también haya que tener en cuenta los Salmos. En la Vulgata hay 9 Salmos de 10 versículos, 4 de 20, uno de 25 (Salmo XXX) y uno de 40 (XL). Este hecho, y también la ya comentada composición basada en los números simbólicos de la Biblia, nos autoriza a pensar que la "poética bíblica" constituyó un impulso para la composición numérica medieval. Pero las causas decisivas de la difusión de esta técnica de composición son, a mi ver, la concepción religiosa del número y, en seguida, la falta de reglas para la *dispositio*; aplicando la composición numérica, el autor medieval lograba dos cosas: una armazón formal y a la vez una profundidad simbólica.

La composición numérica se extiende desde las formas más sencillas (50 hexámetros, 10 estrofas, 4 libros, etc.) hasta las configuraciones más artificiosas, como la ya citada Vida de San Germán por Heirico de Auxerre. Otra obra de este tipo es la *Ecloga de caluis* de Hucbaldo; en ella se combinan diversos números: el poema dedicatorio (*Poetae*, IV, pp. 265-266) tiene 54 versos $= 9 \times 6$, la égloga misma 146 versos: $146 + 54 = 200$. Sigamos adelante: los 146 versos de la égloga contienen un exordio y una conclusión de 3 versos cada una; quedan 140 versos $= 14$ secciones de 10 versos; pero como el primer verso de las 14 secciones es siempre el mismo y consiste en una especie de estribillo que tiene por objeto separar las diversas secciones, quedan en cada una 9 versos; así volvemos a encontrar el nueve, que domina también en el poema dedicatorio. En cuanto al 14, finalmente, equivale a 2×7. En la composición de Hucbaldo encontramos, pues, además de los números redondos (10, 200), variadas combinaciones de 3, 3×3, 2 y 7. Nadie podrá negar lo deliberado de este artificio de construcción.

Es igualmente artificiosa la estructura de las *Deliciae cleri* de Arnulfo. La parte central del poema se compone de 12 grupos, de 24 sentencias cada uno; al mismo tiempo, se ve que hay otro principio de composición: el número 25 (Manitius, II, p. 588); también aquí se cruzan, pues,

diversos números básicos. El autor de las *Deliciae cleri*, que fué probablemente un monje francés, no está poco orgulloso del sistema por él inventado: *quedam lege sub poetica non absurde a nobis enucleata* (*RF*, 1886, p. 216, 11).

Los casos de composición numérica estudiados se han ido reuniendo en lecturas casuales. Un inventario sistemático revelaría seguramente una mayor riqueza de ejemplos. En todo caso, nuestro material nos permite sacar algunas conclusiones fundamentales: *1)* La composición numérica se encuentra ya en la poesía romana, desde la *Appendix Virgiliana* hasta Claudiano y Ausonio. *2)* La composición numérica puede determinar tanto la cantidad de versos como la de estrofas y la de las unidades mayores (*particulae*, *libri*, etc.). *3)* Desde Casiodoro hasta Filelfo, la composición numérica es frecuentísima en la literatura latina medieval. *4)* Los autores en lengua vulgar que la emplearon la toman de la literatura latina medieval; tal es el caso de Otfrido y también el de Jorge Manrique, cuyas famosas *Coplas* constan de 40 estrofas, con divisiones después de la tercera y de la trigésima tercera.

Faltan aún investigaciones sobre la materia. Las que existen desconciertan por lo defectuoso de su información.[30] Pero ya el material que hemos podido examinar nos hace ver a las claras que la maravillosa harmonía de la composición numérica dantesca es conclusión y cumbre de un largo proceso. De las enéadas de la *Vita Nuova*, Dante pasó al artificioso edificio numérico de la *Divina comedia:* $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ cantos, que llevan al lector por 3 imperios, el último de los cuales comprende 10 cielos. Las tríadas y las décadas se funden en la unidad. El número ya no es sólo una armazón interior, sino un símbolo del orden cósmico.[31]

[30] Así, la de Max Ittenbach (*Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit*, Würzburg, 1937), quien quiere explicar el número de estrofas en ciertos poemas alemanes de hacia 1100 como peculiaridad del arte alemán en el tiempo de los Salios, cuando en realidad lo que lo determina es el simbolismo numérico.

[31] J. A. Huisman incluye un "Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter" en su obra *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*, Utrecht, 1950.

XVI

SENTENCIAS NUMÉRICAS

En la literatura sapiencial del Antiguo Testamento son frecuentes[1] las "sentencias numéricas" que comienzan más o menos de este modo: "Tres cosas hay que nunca se hartan; aun cuando la cuarta nunca dice: Basta" (Proverbios, XXX, 15). Este giro logró un desarrollo artístico en el Oriente. E. W. Lane[2] reproduce una descripción árabe de la belleza femenina, descripción dividida en nueve grupos de cuatro miembros cada uno:

> *Four things in a woman should be black: — the hair of the head, the eyebrows, the eyelashes, and the dark part of the eyes; four white: — the complexion of the skin, the white of the eyes, the teeth, and the legs; four red: — the tongue, the lips, the middle of the cheeks, and the gums; four round: — the head, the neck, the forearms, and the ankles; four long: — the back, the fingers, the arms, and the legs; four wide: — the forehead, the eyes, the bosom, and the hips; four fine: — the eyebrows, the nose, the lips, and the fingers; four thick: — the lower part of the back, the thighs, the calves of the legs, and the knees; four small: — the ears, the breasts, the hands, and the feet.*

Las *Mil y una noches* dicen, con una concisión que tortura nuestra curiosidad: "Emplea siempre el mondadientes, que tiene setenta y dos cualidades" (de la traducción alemana de Enno Littmann, Leipzig, I, 1923, p. 656). El poeta árabe Jalef encuentra en el caballo 9 partes largas, 9 cortas, 9 lampiñas, 9 con pelo, 9 gruesas, 9 delgadas, 9 ligadas, 9 aisladas; 8 anchas, 8 agudas; 5 secas, 5 húmedas, 5 aviformes.[3] En el *Diván* de Goethe hay sentencias numéricas orientales ("cinco cosas" y "otros cinco" en el *Buch der Betrachtungen)*.

La fuente de estas sentencias debe ser la poesía y la sabiduría populares. El contar, el recontar, el enumerar son recursos que ayudan a orientar el pensamiento. Hermann Usener dice de la sofística *(Kleine Schriften*, II, Leipzig, 1913, p. 272):

> El naciente sistematismo se afanó ante todo por equilibrar la inexperiencia del pensamiento con una severa regularidad de la construcción; el número 3 le facilitó la tarea.

[1] Véase Otto Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, Tubinga, 1934, p. 92.
[2] *Arabian society in the Middle Ages*, Londres, 1883, pp. 215-216.
[3] Georg Jacob, *Schanfaras Lamijat al-Arab*, Kiel, 1915, p. 7.

La "inexperiencia del pensamiento" volvería a presentarse en época posterior, aunque en forma mucho más primitiva. Toda la Edad Media, desde la invasión de los bárbaros hasta la aparición de la escolástica, fué para el Occidente un largo período de aprendizaje. La enseñanza, con su subdivisión de temas y su mnemotécnica, vino a hacer muy populares las sentencias numéricas y en general la técnica enumerativa. Paulino de Pella habla en su *Eucharisticon* de "las diez señales de la ignorancia"; Sedulio Escoto de "las siete cosas más hermosas" (*Poetae*, III, p. 159, núm. XI). La *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso enseña que 7 *artes*, 7 *probitates* y 7 *industriae* constituyen la perfecta *nobilitas* (ed. A. Hilka y W. Söderhjelm, Heidelberg, 1911, pp. 10-11). El autor de un código de buenas maneras sabía ya que el sabio Tales de Mileto escribió en el "coloso" de Roma, con letras de oro, las siete *curialitates* y las siete *rusticitates*.[4] También se conocían los siete bienes y los siete males del amor.[5] Fra Salimbene demuestra marcada preferencia por las sentencias numéricas y otras cosas análogas; cita (*MGH*, *Scriptores*, XXXII, p. 219) una máxima francesa, según la cual el buen vino debe tener 3 *bes* y 7 *efes*;[6] un prelado debe tener 3 cualidades positivas y 3 negativas (*ibid.*, p. 121, 9). Fra Salimbene enumera además los diez infortunios de Federico II, y añade: *Istis possumus addere duo, ut duodenarium numerum habeamus* (*ibid.*, p. 344, 17).

Lo más frecuente son las series de tres miembros (Faral, *Les arts poétiques*, p. 153, § 9):

Sunt tria quae redolent in carmine: uerba polita,
dicendique color, interiorque fauus.

La manzana del Paraíso (*PL*, CCV, col. 946 B):

In pomo tria sunt: odor et sapor et color, immo
his tribus allicitur ambitiosa caro.

Las calamidades domésticas (*ibid.*, cols. 946-947):

Asserit ut Salomon: tria sunt, confusio quorum
excludit fragiles commodiore domo.
Haec tria sunt: fumus, aqua stillans, noxia coniux.
Sub palea granum spirituale latet.

Las etapas del amor:

[4] Juan de Garlandia, *Morale scolarium*, ed. L. J. Paetow, Berkeley, 1927, p. 231.

[5] Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, p. 62, 434.

[6] Véase el artículo de Novati en el *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, II, 1883, p. 344.

Sunt in amore gradus tres, triplex gratia; fundat
prima, secunda fouet, tertia firmat opus.

Nigelo Wireker dice de los ingleses (*SP*, I, p. 63):

Wessail et dringail, necnon persona secunda,
haec tria sunt uitia quae comitantur eos.

El mismo autor dice también (*ibid.*, p. 54):

...tria sunt communia nobis:
uotum, causa, solum; sit uia quarta, peto.

Calderón distingue cuatro ruidos en un desierto (*Hado y divisa*, I; ed. Keil, II, p. 587 *b*): el murmullo del mar, el susurrar del viento, el canto de las aves y el bramido de las bestias:

Cuatro ruidos uniendo a sólo un ruido
el mar, el aire, el canto y el bramido.

Hildeberto de Lavardin reúne dos series de cuatro miembros (*PL*, CLXXI, col. 1437 A):

Spernere mundum, spernere sese, spernere nullum,
spernere se sperni, quatuor hec bona sunt.
Quaerere fraudem, quaerere pompam, quaerere laudem,
quaerere se quaeri, quatuor hec mala sunt.

El primero de estos dos dísticos aparece también, con ligeras variantes, en Hugo Sotovagina (*SP*, II, p. 222). Hildeberto de Lavardin escribió además poemas sobre "las siete actividades del alma", etc. (*PL*, CLXXI, cols. 1437 B *ss.*).

También son comunes las series de cinco (cf. Nigelo Wireker, *SP*, I, p. 133). Mateo de Vendôme dice de las partes que debe tener una carta:

Dictantis partes sunt quinque: salutat, amicat,
auditum narrat, postulat arte, tacet.[7]

Advierte a los estudiantes y maestros:

Quinque sacre claues dicuntur stare sophie;
prima frequens studium, finem nescitque legendi.
Altera: que relegis memori committere menti.

[7] Jakob Werner, *Beiträge*, núm. XXVIII. Hay otra versión en Egberto de Lieja, *Fecunda ratis*, ed. Voigt, Halle, 1889, p. 229.

Tertia: que nescis percrebra rogatio rerum.
Quarta est uerus honor sincero corde magistri.
Quinta iubet uanas mundi contempnere gazas.

Un ejemplo de seis miembros:[8]

Si sapiens fore uis, sex serua que tibi mando:
quid loqueris, et ubi, de quo, cur, quomodo, quando.

Las enumeraciones son especialmente frecuentes en las colecciones de sentencias, como el *Florilegium Gottingense (RF*, III, pp. 381 *ss.)* y en la *Fecunda ratis* de Egberto de Lieja. Este último escribe diez hexámetros (ed. E. Voigt, Halle, 1889, p. 231) sobre la idea de los seis escalones de seres expuesta por San Agustín y San Gregorio, y lo mismo hace con las siete maneras de borrar los pecados, los diez tipos de secreción del cuerpo (p. 186) y los cinco "puntos" del amor (p. 187):

Compages flagrantis quinque feruntur amoris:
uisus et alloquium, contactus et oscula amantum:
postremus coitus, luctati clausula belli:
his in honore suo poterit desistere spado,
ni temptare suum mauult post cepta pudorem.

Esta sentencia numérica exige un estudio especial; su fuente es el tan leído comentario de Elio Donato sobre Terencio; a propósito del *Eunuco*, IV, II, 10, dice Donato: *Quinque lineae sunt amoris, scilicet uisus, allocutio, tactus, osculum siue suauium, coitus.*[9] La misma enumeración (pero con *partes* en vez de *lineae)* aparece en el comentario de Porfirio a Horacio, *Odas*, I, XIII, 15; tiene además una versión gnómica, que transcribe Jakob Werner, *Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*, Heidelberg, 1912, núm. 60:

Colloquium, uisus, contactus, basia, risus:
hec faciunt sepe te ludere cum muliere.

Esta idea académica se convierte después en poesía. En la poesía amorosa latina de la Edad Media se emplea a menudo el 5, adecuado para enumeraciones de toda clase y para los juegos de sentido eróticos. Examinemos la trayectoria del tema a través de la Edad Media y del Renacimiento, comenzando por el tan discutido "poema de Manerio",[10] escrito probablemente en 1168:

[8] T. Wright, *The Latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, Londres, 1841, p. 46, nota.

[9] Lo ha estudiado Karl Helm, desde el punto de vista germanista, en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 1941, pp. 236 *ss.*

[10] Véase F. J. E. Raby en *Speculum*, 1933, pp. 204 *ss.*

Surgens Manerius summo diluculo
assumsit pharetram cum arcu aureo,
canesque copulans nexu binario
siluas aggreditur uenandi studio.
Transcurrit nemora saltusque peragrat,
ramorum sexdecim gaudens ceruum levat,
quem cum persequitur, dies transierat,
nec seuam bestiam consequi poterat.
Fessis consociis lassisque canibus
dispersos reuocat illos clamoribus,
sumensque buccinam resumtis uiribus
tonos emiserat totis nemoribus.
Ad cuius sonitum erilis filia
tota contremuit itura patria,
quam cernens iuuenis adiit properans:
uidit et loquitur, sensit os osculans;
et sibi consulens et regis filie
extremum Veneris concessit linee.

El último verso presupone el conocimiento de las *quinque lineae*. De las canciones amorosas de los *Carmina Burana* nos interesan:

1. *Visu, colloquio*
contactu, basio
frui uirgo dederat;
sed aberat
linea posterior
et melior
amori (núm. 72, 2 *a*).
2. *Volo tantum ludere,*
id est: contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari;
quintum, quod est agere,
noli suspicari (núm. 88, 8).

3. De una descripción del Amor (núm. 154, 6 *ss.*):

Mittit pentagonas neruo stridente sagittas,
quod sunt quinque modi, quibus associamur amori:
uisus; colloquium; tactus; compar labiorum
nectaris alterni permixtio, commoda fini;
in lecto quintum tacite Venus exprimit actum.

El tema pasa de la poesía latina a la literatura en lengua vulgar. En una canción alegórica del trovador Guiraut de Calanso, el palacio del amor tiene cinco puertas:

En son palais, on ela vai iazer,
a cinc portals; e qui·ls dos pot obrir
leu passa·ls tres, mas no·n pot leu partir;
et ab gang viu cel qu'i pot remaner;
e poia i hom per quatre gras mout les;
mas no i intra vilans ni mal apres,
c·ab los fals son el barri albergat,
que ten del mon plus de l'una meitad.

Estas cinco puertas no se refieren evidentemente a los ojos, oídos, boca [11] (2 + 2 + 1), sino a las *lineae*. Distinto es el caso del *Roman de la Rose*, versos 907 *ss.*: Dous Regarz lleva dos arcos y diez flechas, cinco de las cuales son hermosas *(Biautez, Simplece, Franchise, Compaignie, Biaus Semblanz)* y cinco feas. Más tarde, Jean Lemaire de Belges dirá en sus *Illustrations de Gaule*, I, 25 (1510):

> *Les nobles poetes* [12] *disent que cinq lignes y a en amours, c'est à dire cinq poinctz ou cinq degrez especiaux, c'est asavoir le regard, le parler, l'attouchement, le baiser et le dernier qui est plus desiré, et auquel tous les autres tendent pour finale resolution, c'est celui qu'on nomme par honnesteté le don de mercy.*

Clément Marot habla de los "cinco puntos" en una estrofa de diez versos,[13] y Ronsard los menciona [14] con el nombre de *les cinq pas* en el *Soneto CLXV* del primer libro de los *Amours (Ha! Bel-Acueil...)*. Después de Marot y de Ronsard, el tema pasó a muchos poetas menores del Renacimiento francés, que no hace falta estudiar ahora.

[11] Otto Dammann, *Die allegorische Canzone des Guiraut de Calanso*, Breslau, 1891, p. 69.

[12] ¿Se referirá a Terencio? Georges Doutrepont, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruselas, 1934, p. 404, sólo nombra, como fuente de ese capítulo, a "Annius, XV, 116, 11, 40", esto es, la obra de Giovanni Nanni (1432-1502) intitulada *Antiquitatum uariarum uolumina XVII cum commentariis Fr. Ioannis Annii Viterbiensis*. Doutrepont empleó la edición de París, 1512.

[13] Véase Philipp August Becker, *Clément Marot, sein Leben und seine Dichtung*, Munich, 1926, p. 278.

[14] Sólo en la primera versión, en la edición de Blanchemain, *Oeuvres complètes de Pierre de Ronsard*, París, 1857-1866, vol. I, p. 95. Cf. Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, París, 1909, p. 514. [Véase ahora el estudio de A. Adler, "The topos *quinque lineae sunt amoris* used by Ronsard", en la *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XV, 1953, pp. 220-225.]

XVII

LA MENCIÓN DEL AUTOR EN LA EDAD MEDIA

Julius Schwietering comienza su estudio sobre las fórmulas de humildad[1] con un párrafo sobre el hábito de disimular el nombre del autor *(Die verhüllende Einkleidung des Autornamens)*. La frecuente omisión del nombre del autor se remonta, según Schwietering, a los preceptos de Salviano, de Sulpicio Severo y de otros autores que previenen a los escritores contra el pecado de la *uanitas terrestris*. Si, a pesar de esos preceptos, un autor menciona su nombre, lo hace (afirma Schwietering) "para lograr, por las oraciones de los oyentes y lectores, el perdón de sus pecados" y a veces también porque menciona al mismo tiempo el nombre de la persona que le ha encargado la obra. Las menciones del nombre del autor que no van acompañadas de alguna oración o fórmula de modestia que lo disimule parecen ser muy raras en la literatura del alto alemán medio. El siglo XII y el XIII carecían "totalmente de términos que expresasen la idea de la inmortalidad del nombre y de la eterna fama del poeta".[2]

Estas observaciones, si se aplican a la poesía del alto alemán medio, no pueden, sin embargo, generalizarse. Tampoco estoy de acuerdo con Hans Walther cuando dice que "en la Edad Media la personalidad individual quedaba casi totalmente pospuesta a la casta... ; el orgullo del poeta, que liga fuertemente el nombre a la poesía, sólo floreció en realidad con el incipiente Renacimiento; antes de él no se encuentra sino en casos aislados" *(Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1932, p. 52). Aclarar este punto no es tan superfluo como pudiera parecer; contribuye a nuestro conocimiento del concepto que el hombre medieval tenía de sí mismo.

¿Qué habían hecho los poetas de la Antigüedad? En la epopeya griega no aparece mencionado el nombre del autor, "porque el poeta épico sólo escribe los sucesos que la Musa le comunica", como ha dicho Wilhelm Kroll.[3] Otra cosa es lo que ocurre en el poema didáctico; Hesíodo menciona su nombre *(Teogonía*, 22), y habla de su familia *(Los trabajos y los días)*. Teognis (versos 19 *ss.)* imprime a sus versos el "sello" de su nombre, a fin de evitar el plagio; su procedimiento tuvo imitadores. Al final de las *Geórgicas* (IV, 559 *ss.)*, Virgilio habla de sí mismo y da noticias sobre su vida; no lo hace, sin embargo, en la *Eneida*. Estacio rom-

[1] *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter*, Berlín, 1921. (Cf. *supra*, Excurso II.)

[2] *Ibid.*, p. 16.

[3] *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, p. 27.

pe el anonimato épico al final de su *Tebaida;* no menciona su nombre, pero sí habla de su obra; dice que espera la protección del César y que quisiera verla leída en las escuelas. Al final del primer libro de las *Epístolas,* Horacio se dirige a su obra y añade un sutil autorretrato. Así, pues, los antiguos poetas parecen admitir tanto la mención del nombre como el anonimato. Sólo el cristianismo, como lo muestran los textos aducidos por Schwietering, trajo consigo la prohibición de nombrar al autor; sin embargo, esto no ocurrió siempre ni en todas partes; muchos de los fenómenos que solemos calificar de cristianos son exclusivamente monásticos. Juvenco esperaba que su poema sobreviviera eternamente, que saliera intacto del incendio mismo del universo. El presuntuoso Sedulio habla con coquetería de la "fuerza de su fogoso ingenio"; fué muy leído en toda la Edad Media, y todavía en 1500 se le consideraba *poeta christianissimus.* El hecho de que Sedulio y Juvenco mencionaran sus nombres pudo contrarrestar las prohibiciones de Salviano y de otros.

Oriencio *(Commonitorium,* 416) es, que yo sepa, el primer autor que menciona su nombre a fin de lograr la intercesión del lector ante Dios. Lo mismo hace, más tarde, Milón de St. Amand *(Poetae,* III, p. 675, 1085); en una epístola dirigida a un amigo, el autor justifica la omisión de su nombre con este extraño argumento *(ibid.,* p. 340, 17):

Ad finem nimias dicit tibi nostra salutes
fistula, quas supra conticuit capite.
Mos manet in scriptis erga uitare priores
has a subiectis, nomina ceu propria.
Blandiloquas ideo minime fuit ausa salutes
offerre in prima fronte salutifera.

El anonimato no se justifica aquí por razones religiosas o morales, sino por las reglas de la decencia. Sin embargo, el concepto de decencia varía según las circunstancias; así, otro poeta de la misma época trae un saludo al comienzo de su obra, cosa que el autor antes mencionado consideraba impropio, y dice que no expresa su nombre por el simple hecho de que no tiene sus versos por suficientemente buenos *(Poetae,* III, p. 366, núm. 168). De modo análogo opina Teodorico de Saint-Trond, quien, por pedírselo un amigo, ha puesto en verso los *Collectanea* de Solino, pero a condición de que no se mencione su nombre *(NA,* XXXIX, p. 161, 9 *ss.):*

"Parebo", dixi, "plus iussio posset amici,
tantum, quod scribo, penitus proferre caueto
deque meo titulis semper sit nomine mutus,
ne me uerbosum, ne me testetur ineptum
et dignum poena, quod feci uile poema".

Vemos que tampoco aquí quiere el poeta callar su nombre por humildad, sino porque su obra le parece demasiado mala (confesión de incapacidad).

Otro poeta declara, sin más comentario (*ZRPh*, L, p. 89):

O mea carta, modo si quis de nomine querat,
dic: meus innoti nominis auctor erat.

Otro camino posible es el que sigue Heirico de Auxerre en la pomposa *Allocutio ad librum* con que inicia su Vida de San Germán (*Poetae*, III, p. 437, 57 *ss.*):

Qua frontem titulus praeordinabit,
nemo ONOMA praefixerit auctor:
Germanus subeat prioris arcem
auspicii, is primordia signet.
Hoc forsan poteris inerme uulgus
tempnere seu discrimina mille.
Tanti nominis obicem proterue
uix ausint spreuisse phalanges.

Por decir así, el autor cede a San Germán el pasaje en que normalmente le correspondía mencionar su propio nombre; lo hace por modestia y también porque considera que el nombre del Santo protegerá su obra contra los envidiosos.

A pesar de estos testimonios, la mención del nombre del autor es mucho más frecuente que su omisión. Josefo Escoto se nombra en el último verso del poema que dirige a Carlomagno (*Poetae*, I, p. 156, 43); el mismo tipo de mención —en el verso final— se encuentra también en Teodulfo (*ibid.*, I, p. 538, 250) y en Walafrido Estrabón (*ibid.*, II, p. 296, 60), ambas veces unido a un ruego de intercesión; este ruego falta, en cambio, en Vulfino de Die (*ibid.*, IV, p. 976, 395), en Gislemaro (*ibid.*, IV, p. 1060), en Walther de Espira (*ibid.*, V, p. 63, 266), en Caro (*ibid.*, V, p. 141, 960). Es curioso lo que dice Bernardo Silvestre en la carta dedicatoria del *De mundi uniuersitate:* considera su obra imperfecta y preferiría omitir su nombre, pero deja que Thierry de Chartres, a quien envía el libro, decida la cuestión.

En el siglo XII no encuentro ejemplos de anonimato, sino todo lo contrario. Un monje llega a censurarlo expresamente. El cluniacense Pedro de Poitiers escribe, hacia 1140, una carta dedicatoria al abad Pedro el Venerable de Cluny (*PL*, CLXXXIX, col. 47), en la cual dice:

Si quis autem aduersum me indignatur quod nomine meo aliquid intitulare et libris uestris apponere ausus fuerim, sciat hoc non mea praesumptione, sed uestra, cui nefas duco contradicere, iussione factum

esse. Ego uero cum in omnibus, tum etiam in hoc uobis obtemperare non dubito, non arrogantiae studio (quam semper a me longe faciat Dominus!), sed obedientiae deuotione, praesertim cum sciam multos probatae religionis et humilitatis uiros hoc idem de quibuslibet scriptis suis olim studiose fecisse. Quos certe magis in hoc quantulocunque opusculo nostro imitari affecto, quam quosdam nostri temporis scriptores, qui nescio qua uel cautela uel imperitia ubique nomina sua supprimunt, incurrentes apocryphorum scriptorum uecordiam, qui siue de falsitate, siue de haeresi redargui fugientes, nusquam propria uocabula praetulerunt. Non ergo me hinc aliquis ante tempus iudicare, sed Deo et conscientiae meae me dimittat, et ipse, si uoluerit, Ouidium sine titulo scribat.

En esa época encontramos ejemplos de auténtico orgullo de autor. Godofredo de Viterbo, que en tiempos de Federico I y de Enrique VI se hizo rico y respetado en Italia, escribe (*MGH, Scriptores*, XXII, p. 133, 7): *Nomen autem libri est panteon Gotifredi, sicut a Lucano Lucanus et ab Oratio Oratius...* Así, Godofredo se coloca arrogantemente al lado de Horacio y de Lucano. También es jactanciosa la explicación del título *Pantheon:*

Ideoque hoc nomen huic operi satis conuenire uidetur, cum in hoc libro uetus testamentum cum nouo et istorie latine cum barbaris et prose cum uersibus sub uno uolumine tamquam inuicem pacificatae concordent.

Hacia 1196, un italiano afirma: *Ego magister Petrus de Ebulo, seruus imperatoris et fidelis, hunc librum ad honorem Augusti composui. Fac mecum, domine, signum in bonum ut uideant me Tancredini et confundantur.* En cambio, los juristas italianos de la época consideraban conveniente callar su nombre,[4] pero sólo en las obras jurídicas; los poetas de la escuela siciliana, entre los cuales se contaban muchos juristas, se mencionan siempre.[5]

Ludwig Storbeck [6] logró reunir ciento veintiocho obras históricas de la Edad Media alemana (años 600 a 1400) cuyos autores se nombran a sí mismos; once de ellos son del período franco, quince del sajón, diecisiete del de los Salios, treinta y siete del de los Hohenstaufen, etc.; esta investigación muestra que es insostenible la idea de que "la Edad Media fué la época del tipismo y del convencionalismo".[7]

[4] Véase Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II. Ergänzungsband*, Berlín, 1931, pp. 131-132.

[5] Siguiendo el modelo francés y provenzal.

[6] *Die Nennung des eigenen Namens bei den deutschen Geschichtschreibern des Mittelalters* (tesis), Halle, 1910.

[7] *Ibid.*, p. 71.

Terminemos con Dante. Un famoso pasaje del *Convivio* (I, II, 3) dice: *Non si concede per li retorici alcuno di sè medesimo sanza necessaria cagione parlare...* En su erudito comentario, Busnelli y Vandelli (Florencia, 1934) sólo remiten a dos citas de Santo Tomás (que, por cierto, no vienen al caso), porque conocen bien a este autor y tienden a creer que fué en todo la fuente principal de Dante; esto es un prejuicio. Cuando Dante habló de *li retorici*, no se refería seguramente a Santo Tomás, sino a alguna *ars dictaminis* que no hemos podido identificar. En los parágrafos 13 y 14 del mismo capítulo, Dante cita excepciones al precepto antes formulado: San Agustín y Boecio pudieron hablar de sí mismos; el propio Dante lo hará también en el *Purgatorio*, XXX, 33.

XVIII

EL CÓDIGO MORAL CABALLERESCO

El 13 de noviembre de 1874, Wilhelm Scherer escribía lo siguiente (*ZfdA*, XVIII, 1875, p. 461):

> Prefiero leer obras entretenidas y no libros aburridos, y parto de la idea de que mis lectores son en eso como yo. Si tengo, pues, la posibilidad de atenuar, sin especial esfuerzo, la gravedad y pesadez de las disquisiciones, animándolas con una que otra observación curiosa, creo y siempre he creído que no debo renunciar a tan inofensivo recurso.

Sin embargo, Scherer se encontró con que "la lamentable delicadeza de quienes sienten lastimado su amor propio y el condenable afán de tener razón a todo precio" hizo que muchos tomaran a mal su entretenida polémica. Al final dice: "en la ciencia no hay diferencias de partido". No eran muy distintas las ideas que me animaban cuando di a la luz, en 1943, el siguiente ensayo; los germanistas no se han expresado sobre él hasta la fecha.[1]

Hace más de un siglo —1837— que apareció el primer tomo de la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, fundada por August Friedrich Pauly, obra monumental, puesta luego al día por sus sucesores. Ya en esa época era común pensar que la filología, la epigrafía, la historia antigua, la arqueología y otras disciplinas análogas que se ocupan de Grecia y Roma eran fragmentos de una ciencia "clásica" de la Antigüedad que lo abarcaba todo. Esta idea se impuso gracias, primero, a C. G. Heyne y Winckelmann y, más tarde, a Friedrich August Wolf y August Böckh. Éstos, a su vez, veían con admiración a los hombres "que crearon la filología en el gran estilo de la ciencia histórica, sobre todo a José Escalígero".[2] En el siglo XX muchos han querido quitar a la ciencia de la Antigüedad el adjetivo valorativo de "clásica",[3] pero ella misma siguió

[1] Apenas en 1949 fué interrumpido este silencio por un triunvirato (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXIII, 1949, pp. 252 *ss.*, y XXIV, 1950, pp. 526 *ss.*). En el Homenaje a Karl Helm (*Erbe der Vergangenheit*, 1951, pp. 137 *ss.*) se trabó una escaramuza de retaguardia, y lo mismo ocurrió en el congreso de germanistas celebrado en Münster en 1952 (*Wirkendes Wort*, Cuaderno especial Núm. 1, 1953, pp. 49 *ss.*).

[2] Ernst Curtius, *Unter drei Kaisern*, Berlin, 1895, p. 151.

[3] Alfred Gercke y Eduard Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, 3ª ed., Leipzig y Berlín, 1922. Walter Otto, continuador del manual de Antigüedad "clásica" fundado por J. von Müller, quitó a la obra el calificativo "clásica".

fiel a la herencia de sus fundadores. Este concepto universal de la Antigüedad, que reúne la filología con la historia, ha seguido siendo hermoso privilegio de la investigación alemana en este sector, y ha dado abundante fruto.

Del estudio de la Edad Media no puede, por desgracia, decirse otro tanto. La ciencia de la Edad Media surgió en el romanticismo y nunca ha logrado borrar del todo sus vicios de origen. En torno al antiguo heroísmo germano, al *Minnesang*, a los tiempos caballerescos, el romanticismo labró primorosas imágenes, uniendo a los ideales de la revolución alemana de 1813 la aspiración nacional a una nueva juventud. Los investigadores, entre los cuales se contaban varios poetas, restablecieron los textos antiguos y elaboraron la imagen del pasado alemán. Las asignaturas y los métodos históricos modernos casi no existían aún; [4] tampoco había una filología del latín medieval. Sólo la filología clásica podía prestar su ayuda, entre otras cosas, al estudio de la epopeya heroica, tarea de la cual se encargó Lachmann. Bajo estas circunstancias, era imposible que surgiera un concepto universal de la Edad Media, fundado en bases históricas; lo que surgió fué la filología germánica y la románica. En sus comienzos ambas estaban estrechamente ligadas, y siguieron estándolo durante largo tiempo; pero en el curso de las dos últimas generaciones han venido a emanciparse totalmente y a romper, a la vez, el contacto con los estudios sobre el latín medieval (y viceversa).

Muy pocos han sido los investigadores capaces de dominar los muchos dialectos de la poesía medieval en lengua vulgar: escandinavo antiguo y provenzal, celta y toscano, alto alemán medio y castellano, y por añadidura el latín medieval. La capacidad de leer en muchas lenguas, en que sobresalió, hacia 1900, W. P. Ker [5] y que en nuestros días distingue a Samuel Singer, sólo podrá estar al alcance de unos cuantos hombres especialmente dotados. Pero esto no fué lo decisivo, sino la ruptura con la historia, ruptura que podemos observar en todas las filologías de la Edad Media: la tendencia a sustituir las concreciones desconocidas —más exactamente, la propia ignorancia— por abstracciones inexistentes. Ruptura con la historia en su sentido más amplio: con la historia de los pueblos, de los estados, de la sociedad, de la economía, del derecho; con la historia de la filosofía y de la ciencia; con la historia de la Iglesia. La historia del arte ha sido la única privilegiada, pero precisamente esta disciplina ha perdido en muchas ocasiones su base histórica por el afán crónico de analizar el estilo. No hay en Alemania, que yo sepa, ninguna revista consagrada a la Edad Media como conjunto y en todas sus manifestaciones, una revista

[4] Los cimientos de los *Monumenta Germaniae Historica* se pusieron en 1819. El primer tomo apareció en 1826.

[5] Cf. su pequeña obra maestra *The Dark Ages*, s. l., 1904.

del estilo de *Le Moyen Âge*, *Studi Medievali*, *Medium Aevum* (Inglaterra); la revista *Speculum* (Estados Unidos) lleva el subtítulo de *A Journal of Mediaeval Studies*.[6] Si no hay un órgano periódico, no existe tampoco una bibliografía ni un manual que reúna a todos los investigadores que estudian la Edad Media; quizá no se sienta siquiera la necesidad de tenerlos.

Y no cabe alegar la cómoda excusa de la especialización. Ya es tiempo de comprender que ésta no pasa de ser un espantajo. Hacia 1900, la especialización era quizá necesaria; pero desde entonces la técnica y la organización del trabajo científico han hecho adelantos tan prodigiosos, que cualquier investigador puede orientarse con la mayor facilidad en terrenos que le son extraños. Tenemos bibliografías, léxicos, índices, reseñas, manuales de todo tipo. Esta enorme labor de organización, que, por supuesto, está sujeta aún a innumerables correcciones, vino a anular prácticamente las desventajas de tan lamentada división del trabajo, fenómeno que casi no parece haberse notado hasta ahora. Los resultados de la más completa especialización (tomemos por ejemplo el *Thesaurus Linguae Latinae)* allanaron justamente el camino para una nueva universalización; los estudiosos deberían ya lanzarse resueltamente por él.

La falta de una ciencia de la Edad Media que sobrepase las fronteras de las diversas disciplinas ha venido en perjuicio de nuestros estudios, deteniendo el avance y el ahondamiento de nuestro saber. Permítaseme decir unas cuantas palabras sobre esto. Había una vez, hace muchísimo tiempo, en la época de los Hohenstaufen, un hombre que se llamaba Wernher von Elmendorf; era capellán de oficio, y por encargo de un prior llamado Dietrich escribió una obra didáctico-moral. Esta obra no tenía título, pero en aquel tiempo no era usual intitular los libros.[7] ¿De qué trataba? Que nos lo diga Wilhelm Scherer:[8]

> Con el propósito de enseñar al hombre lo que necesita para su honra, el autor reúne una serie de preceptos morales, tomados no sólo de la Biblia, sino también de gran número de autores clásicos, que debían encontrarse en la biblioteca del prior Dietrich: Salustio, Boecio, Séneca, Cicerón, Juvenal, Horacio, Ovidio, Lucano, Terencio y hasta Jenofonte; en cambio, apenas alude a Salomón. Wernher justifica expresamente su aprovechamiento de los autores paganos: Salomón nos dice que aprendamos de la hormiga; pero si un gusanito puede ense-

[6] Pero estas mismas revistas —salvo *Speculum*— no siempre cumplen del todo con la promesa de universalidad expresada en el título.

[7] Edward Schröder ha examinado las causas de este fenómeno en su estudio sobre los comienzos del título en Alemania: *Aus den Anfängen des deutschen Buchtitels*, Gotinga, 1937. Cf. ahora Paul Lehmann, *Mittelalterliche Büchertitel*, Munich, 1949 *(Sitzungsberichte* de Munich, 1948, núm. 4).

[8] *Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert*, 1875, pp. 124 *ss*. Cf. también *Geschichte der deutschen Literatur*, 4ª ed., Berlín, 1887, p. 222.

ñarnos las virtudes, ¡cuánto no me enseñará un pagano...! No vemos en esta obra una actitud específicamente cristiana; no hay desprecio del mundo, no hay ascetismo, ni insistencia en la humildad o en el rebajamiento de sí mismo. Por todas partes vemos una sana mundanidad y humanidad... El punto de vista fundamental es siempre el honor, la estimación pública... El espíritu de moderación lo penetra todo... El poeta tiene siempre presente el círculo caballeresco; en parte presupone ya la cultura francesa. Polemiza también contra el amor necio, pero no como enemigo del placer mundano, sino por desprecio de la sinrazón y de la exageración.

Este ensayo de Scherer apareció en 1875, y después, abreviado, en 1883, en su gran historia de la literatura, que se hizo libro casero de la burguesía culta. Eran las décadas en que se construían residencias estilo Renacimiento alemán, adornándolas con esos ramilletes de flores y hojas disecadas que puso de moda el pintor austríaco Hans Makart; las décadas en que esa burguesía participaba activamente en el *Kulturkampf*.

Aquel capellán liberal, que predicaba una sana mundanidad, no había sido ciertamente un hipócrita. Pero poco después de la prematura muerte de Scherer, decayó la fama de Wernher von Elmendorf para no resurgir sino mucho tiempo después. En Graz vivía el germanista Anton E. Schönbach (1848-1911), catedrático desde 1873. Había sido discípulo del gran Müllenhoff en Berlín, pero, católico fervoroso, se había sentido escandalizado por la "reverencia casi religiosa" que Müllenhoff tributaba a la "cultura pagana de los germanos".[9] Schönbach tenía proyectada una gran obra en la cual pensaba exponer la importancia del cristianismo en la formación del carácter nacional alemán. Su defectuosa constitución física le permitía entregarse totalmente a la insaciable sed de lecturas; su biógrafo afirma que no sólo hojeó "los 222 tomos"[10] de la *Patrologia latina* de Migne, sino que los estudió cuidadosamente, cosa difícil de creer para quienes hayan trabajado con esa colección-monstruo. Sea como fuere, Schönbach encontró valiosas fuentes, sobre todo para el estudio de la antigua literatura sermonaria alemana y también para el de los *Minnesänger*, cuya cultura erudita consideraba superior a lo que en realidad fué. En la *Patrologia latina* (CLXXI, cols. 1003-1056) encontró también, entre las obras de Hildeberto de Lavardin, admirable predicador y poeta latino, un

[9] Esto y lo que sigue está tomado de la necrología de E. von Steinmeyer, publicada en el *Biographisches Jahrbuch* de Bettelheim, XVI, 1914. Cf. sin embargo las hermosas páginas que Schönbach consagra a la memoria de Müllenhoff, en *Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur*, Graz, 1900, p. 82.

[10] Son 222 tomos, pero de ellos habrá que descontar los cuatro volúmenes de índices, y quizá algunas cosas más. Es poco probable que el estudioso germanista se interesara por escritores como Mario Mercator, Fulgencio de Ruspe, Dionisio Exiguo, Arator, la liturgia mozárabe. Con esto quedarían eliminados algunos volúmenes más, y así podríamos continuar...

tratado intitulado *Moralis philosophia*,[11] que resultó ser la fuente del libro de Elmendorf *(ZfdA*, XXXIV, 1890, pp. 55 *ss.)*. En la afirmación del capellán de que el prior Dietrich le había encargado buscar el discurso entre sus libros,

liz mich in sinen buchen
di selbe rede suchen,

"discurso" *(rede)* debía, pues, interpretarse como 'tratado, obra, exposición', y había que tomar al pie de la letra frases del tipo de

alsus sagit daz buch,

"eso dice el libro".[12] La obra de Elmendorf, dice Schönbach, es en parte una traducción y en parte una refundición. "Ciertamente —concluye— esto da al traste con la importancia que había querido adjudicársele en nuestra antigua literatura."

En torno a la figura de Wernher von Elmendorf se creó después de esto un prolongado silencio. Pero en 1919 Gustav Ehrismann publicó un estudio, que después se haría famoso, sobre los fundamentos del sistema caballeresco de virtudes.[13] Comienza el autor con un somero esbozo histórico de la ética desde Platón hasta el siglo XII, estudio ahora superado por el acopio de nuevos conocimientos. Ehrismann insiste particularmente en Cicerón. En el *De officiis* —afirma—, Cicerón se atiene a las ideas de Aristóteles (nada de eso: copió al estoico Panecio y a Posidonio). Lo demás debo citarlo textualmente, porque de esa maléfica fuente de errores han venido brotando, desde hace más de un cuarto de siglo, millares de arroyos que se han ido desparramando por la ciencia moderna. La cosa comienza muy inofensivamente:

TESIS 1ª (para mayor comodidad, numeraré las tesis de Ehrismann que combato):

> Como Aristóteles, así también él [Cicerón] distingue tres valores: el sumo bien *(summum bonum)*, esto es, la forma teórica de los deberes del hombre perfecto y sabio (aunque Cicerón omite, como Aristóteles, un examen de este valor); el bien moral, *honestum* (las virtudes, o sea la conducta moral práctica del hombre común y honrado), y finalmente lo útil, *utile*, los bienes externos (p. 139).

[11] Más exactamente: *Moralis philosophia de honesto et utili*. El empleo del título abreviado dió lugar, como veremos, a muchas confusiones.

[12] Como se sabe, tales referencias a una fuente escrita suelen calificarse de "ficticias".

[13] "Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems", *ZfdA*, LVI, pp. 137-216.

Por desgracia, todo esto es falso. Dejemos a un lado a Aristóteles. La afirmación de que Cicerón establece una tríada de valores, tríada que ahora anda por tantos estudios germanísticos bajo la rúbrica de "las tres zonas axiológicas", es del todo falsa. Tomemos la edición más reciente del *De officiis*, hecha por Karl Atzert (Leipzig, 1923), con un cuidadoso índice; el concepto de *summum bonum* aparece una sola vez en las 172 páginas (p. 3, líneas 14 *ss.*):

> ¿Quién se atreverá a llamarse filósofo sin presentar doctrinas sobre el deber? Hay, sin embargo, escuelas que, con los conceptos que establecen acerca del sumo bien y del sumo mal, echan por tierra el deber. Pues quien diga que el sumo bien no tiene nada en común con la virtud, y quien tome como criterio de ésta sólo su propia ventaja y no las buenas costumbres, no podrá ya practicar (si es consecuente consigo mismo y no se deja vencer a veces por la bondad innata del hombre) ni la amistad, ni la justicia, ni la generosidad. Ciertamente no podrá ser valiente quien juzgue el dolor como sumo mal, ni temperante quien considere el placer de los sentidos como sumo bien. Esto salta de tal manera a la vista, que no requiere disquisición filosófica; sin embargo, ya lo he discutido en otro lugar. Pues bien, tales escuelas no serán capaces, si quieren atenerse a sus principios, de decir algo acerca del deber, y, en general, los únicos que podrán enseñar los preceptos del deber sólidamente fundados, inalterables y concordes con la naturaleza, serán los filósofos que afirmen la necesidad de perseguir, como solo bien, o como el principal de los bienes, la pureza de costumbres por sí misma. Esa doctrina es propia de los estoicos, de los académicos y de los peripatéticos.

Para Cicerón, la virtud *(honestas)* es, pues, el único bien, o al menos el único al cual debe aspirarse en cuanto tal. No existe un *summum bonum* fuera o por encima de lo *honestum*, no debe haberlo. No hay, pues, tres "zonas axiológicas", si es que hemos de repetir ese equívoco término neokantiano,[14] sino sólo dos: la virtud y, por debajo de ella, los bienes externos (rango, hermosura, salud, riqueza, etc.). Según Ehrismann, San Agustín degradó las cuatro virtudes cardinales a la categoría de "valores puramente humanos", mientras que "las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad... [son para él] elementos fundamentales de la adoración de Dios". Desgraciadamente, Ehrismann cae aquí en otro error.

[14] Lo que Cicerón defiende es en realidad una de esas doctrinas axiológicas que tan populares fueron en la Antigüedad, puesto que la ética dominante era de carácter eudemonista. Para apreciar adecuadamente los bienes, había que clasificarlos y graduarlos jerárquicamente; de esta jerarquía resultaba el concepto del sumo bien. Sólo en el neokantismo deja de haber "bienes" a que "aspirar", y no hay sino "valores" que realizar. Estos valores no existen de hecho; no son, sino que sólo valen. Los *utilia*, en cambio, son extremadamente reales, y sólo los éticos regatean su valor.

Un historiador de la ética nos enseña que para San Agustín las cuatro virtudes cardinales radican "en la buena voluntad que nos ha conferido Dios".[15] Étienne Gilson nos permite penetrar aún más profundamente en el pensamiento del Santo:[16] la mayor virtud es el *summus amor;* las cuatro virtudes cardinales sólo pueden entenderse como formas especiales del amor.

Cabría decir que la Iglesia adoptó el antiguo sistema de virtudes; pero lo que ocurrió en realidad fué algo muy distinto: fué una adaptación y una transmutación.

Sigamos adelante y consideremos otras tres afirmaciones insostenibles de Ehrismann (p. 140):

Tesis 2ª:

Sólo gracias a las *Sentencias* de Pedro Lombardo quedó consagrado el sistema septenario como objeto del dogma.

Tesis 3ª:

La importancia que corresponde a las cuatro virtudes cardinales en el sistema moral de la Iglesia tiene su origen en Cicerón y es producto de la revaloración de sus obras en el siglo XI.[17]

Tesis 4ª:

De este modo queda también netamente distinguida la teología moral de la filosofía moral; lo que determina esta distinción es la idea de las tres "zonas axiológicas" establecidas por Aristóteles, transmitidas por Cicerón a la Edad Media e implícitas en la separación augustiniana de la ciudad de Dios y la ciudad terrena; la doctrina del *summum bonum,* Dios, pertenece sólo a la teología; la de las virtudes, lo *honestum,* corresponde tanto a la teología como a la filosofía; los bienes externos, lo *utile,* corresponden sólo a la filosofía.

Me limito a presentar estas insostenibles afirmaciones de Ehrismann, quien, a pesar de sus méritos, estaba poco familiarizado con la historia de la filosofía; es ocioso refutarlas. Pero no para en ellas el error, sino que el gran Alain de Lille queda prisionero en la camisa de fuerza del ficticio sistema

[15] Ottmar Dittrich, *Die Systeme der Moral. Geschichte der Ethik,* II, Leipzig, 1923, p. 224. Para citas, véase la p. 263.

[16] *Introduction à l'étude de saint Augustin,* París, 1931; cf. en especial la p. 168.

[17] Cicerón en la Edad Media. En Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur,* I, p. 546, leemos: "En la Edad Media, Cicerón fué más elogiado que leído. Sus obras se leyeron poco; muchas se olvidaron, mientras que otras existían en forma incompleta... El resurgimiento del ciceronianismo va ligado al nombre de Petrarca." No tengo datos sobre un renacimiento de Cicerón en el siglo XI. Por lo demás, Ehrismann pasó por alto otro factor. Como sabemos, el más grande de los intermediarios entre la herencia antigua y la Edad Media fué San Isidoro de Sevilla; en su obra principal, las *Etimologías,* habla de las cuatro virtudes cardinales (II, XXIV, 5); ya aquí pudo conocerlas la Edad Media.

de virtudes. Nuevamente me veo obligado a citar textualmente para poner de manifiesto el mal:

> TESIS 5ª:
> La *moralis theologia* es parte de la doctrina de la fe, del dogma, de la *summa theologiae* ("*fides*", Alain de Lille; *PL*, CCX, cols. 112-113); la *moralis philosophia* ("*mores*" en Alain de Lille) constituye la ciencia humana de la ética, *ethica* (p. 141).

También estos datos son incorrectos. Consultemos el pasaje citado; está en el cap. I de la *Summa de arte praedicatoria* de Alain de Lille, que fué famoso predicador. Define la *praedicatio* como *morum et fidei instructio* y hace derivar de aquí dos partes de la teología (*PL*, CCX, col. 112 AB): *rationalis, quae de diuinis scientiam prosequitur; et moralis, quae morum instructionem pollicetur*. Hay, pues, una teología racional, o sea el estudio de la religión, y una teología moral, que trata las cuestiones morales. De la primera, Ehrismann, preocupado como estaba por encontrar el sistema caballeresco de virtudes, hace una *moralis theologia*, de la segunda una *moralis philosophia*, identificando esta última con la *ethica*. Ehrismann hace todo esto, sin duda, de muy buena fe, pero también a costa de la más flagrante falsificación del texto, ¡y con qué desconocimiento de la Edad Media latina! Porque Ehrismann cree seriamente que "en la escuela medieval también se estudiaba la ética, pero en el *triuium* y en el *quadriuium* no".[18] Parece no saber tampoco que la doctrina moral forma parte de la *summa theologica*, por ejemplo en Santo Tomás.

Después de este sinfín de malentendidos, equivocaciones y confusiones, estamos preparados para comprender a... Walther von der Vogelweide:

> TESIS 6ª:
> El sistema profano de virtudes que aquí nos ocupa se funda, pues, en las cuatro virtudes cardinales, en lo *honestum*, y en los bienes, lo *utile* (que se divide en *bona fortunae*, bienes de la fortuna, y *bona corporis*, bienes del cuerpo). Toda la vida moral tiene lugar en las tres "zonas axiológicas" del *summum bonum*, lo *honestum* y lo *utile*. El mejor epígrafe para un estudio de la doctrina de las virtudes caballerescas sería la versión que dió Walther von der Vogelweide de los tres conceptos: *Diu zwei sint êre und varnde guot, daz dritte ist gotes hulde*, y en lo que sigue tendremos oportunidad de mostrar esa tripartición en la poesía cortesana (p. 141).

[18] Gracias a San Isidoro (*Etimologías*, II, XXIV, 3), la Edad Media sabía que los griegos dividieron la filosofía en física, ética y lógica. *Triuium plus quadriuium*, ése era el programa ideal de la escuela medieval, pero raras veces se llevó a la práctica. ¡Y además se nos pide que creamos que hubo una enseñanza de la filosofía!

Hemos de volver sobre Walther von der Vogelweide, pero antes de eso recordemos una vez más a nuestro capellán turingio, Wernher von Elmendorf; lo habíamos perdido de vista. Ehrismann le prepara una resurrección. El capellán, considerado en 1875 con simpatía como hombre progresivo, y hasta calificado de sospechoso de comunismo,[19] se convierte de pronto en figura conspicua, pues resulta que realizó la importantísima labor de germanizar los fundamentos del sistema moral caballeresco. La simiente de dientes de dragón arrojada por Schönbach había crecido, pero se volvía ahora contra el sembrador. La importancia de Elmendorf no se había perdido para siempre, porque su nombre quedaba ahora ligado a la *moralis philosophia;* veamos de qué modo:

Tesis 7ª:

El intermediario que llevó la doctrina ciceroniana del deber a la doctrina moral caballeresca de Alemania es la conocida *Moralis philosophia de honesto et utili*... La *moralis philosophia* es una doctrina laica de moral, en contraste con la *theologia* o *theologia moralis*, y no contiene ninguna idea expresamente cristiana (p. 142).

Ehrismann escribía esto en 1919. Pero el estudio del cual he tomado estas citas no fué sino preludio de la imponente construcción de la "Historia de la literatura alemana hasta el ocaso de la Edad Media" *(Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters)*, obra cuyos méritos no quedan menguados por una crítica de sus supuestos filosóficos o de uno de ellos. En el párrafo consagrado a la "doctrina cortesana de la moral" (II, II, primera mitad, pp. 19 *ss.)*, Ehrismann discute primeramente los conceptos de decencia *(zuht)*, cortesanía *(höveschеit)*, virtud *(tugent)*, mesura *(mâze)*, heroísmo, honra, amor cortés *(minne)*. En seguida (p. 23):

Tesis 8ª:

La teología moral cortesana contenida en la doctrina del amor se funda en las condiciones caballerescas y sociales. Algunos elementos están tomados de la filosofía moral religiosa. Pero existe otro sistema, muy superior en cuanto seriedad moral a la doctrina cortesana del amor, sistema en el cual los valores éticos están graduados del siguiente modo: gracia divina *(gotes hulde)*, honra *(êre)* y bienes temporales *(guot)*. Esta doctrina de las virtudes proviene de un conjunto de ideas morales distinto del de la sociedad cortesana; es una fusión de los bienes religiosos con los laicos, de la teología moral con la filosofía moral.

[19] Wilhelm Scherer pensaba que podían atribuírsele "ideales comunistas" *(op. cit.*, p. 125), y lo mismo creía Steinmeyer en la *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig, 1875-1912, vol. VI, p. 59.

En este pasaje, el autor asocia los siguientes conceptos: *1)* doctrina del amor cortesano; *2)* teoría moral cortesana; *3)* filosofía moral religiosa; *4)* la doctrina de las virtudes en Walther von der Vogelweide, la cual reúne en sí *5)* la teología moral y la filosofía moral; este último término se refiere probablemente a la filosofía "religiosa" (núm. 3). Por desgracia, Ehrismann no define ni limita con claridad estos cinco conceptos. Añádase la observación:

Tesis 9ª:

La doctrina de Dios como *summum bonum* pertenece a la teología moral. *Êre* corresponde en la doctrina moral laica de la Edad Media a la filosofía moral *(moralis philosophia)*, a lo *honestum*. La filosofía moral está tomada de los autores latinos, principalmente del *De officiis* ciceroniano; se enseñaba en las escuelas medievales. Lo *honestum* es la rectitud..., son las cuatro virtudes cardinales.

Esta observación hace aún más confuso el sistema de Ehrismann, porque nos dice que hay: *6)* una filosofía moral laica, pero no qué relación guarda ésta con el número 3. El lector que intente aclarar las cosas por medio de la comparación de todos los pasajes [20] no logrará sino confundirse más. La *moralis philosophia* es unas veces religiosa, otras laica; en ocasiones parece ser una disciplina del sistema educativo escolástico, en otras se reduce a un tratado latino traducido por Elmendorf; en el tomo final de su Historia de la literatura ya sólo figura someramente como "base de la ética de Walther von der Vogelweide", aunque con una modificación radical, de la cual el autor parece no darse cuenta; pues con gran asombro leemos:

Tesis 10ª:

La base de la ética de Walther von der Vogelweide son los tres valores graduados de la *moralis philosophia:* gracia divina *(gotes hulde)*, honra *(êre)* y bienes temporales *(irdisch guot)*... El mundo circundante, al cual van dirigidas sus consideraciones morales, es la sociedad cortesana. En el centro está la *êre;* el valor inferior son los bienes te-

[20] En el mismo tomo encuentro mencionado "el sistema moral laico, la *moralis philosophia*" (p. 12), Hildeberto de Tours y "su doctrina moral laica" (p. 13; cf. en la nota la referencia a Schönbach y a la fuente de Wernher von Elmendorf por él descubierta). En la p. 157 dice el autor que todos los "sistemas caballerescos de virtudes" tienen "una misma base, el *honestum* de la *moralis philosophia*". Página 308, nota 1: "De la antigua doctrina moral, la *moralis philosophia* de la Edad Media tomó la *nobilitas animi* (Hildeberto...)." La *moraliteit* (del *Tristán* de Godofredo) enseña "el contenido de la *moralis philosophia* y también la manera de complacer a Dios, que es tarea de la teología moral, y además la *zuht* cortesana" (p. 311, nota 1). Del *Tristán* leemos después, con no poca sorpresa: "El elemento religioso del poema es la *religio* de la filosofía moral" (pp. 315-316). Finalmente, en la p. 312, nota 2, el autor vuelve a hablar de la "doctrina moral religiosa".

rrestres... Son raras las poesías religiosas (los poemas marianos no pueden considerarse como de Walther) (p. 250).

No damos crédito a nuestros ojos. ¿Acaso el autor ha olvidado su propia doctrina? En las tesis 8 y 9 había dicho que la "primera zona axiológica" *(gotes hulde)* corresponde a la teología moral y las otras dos a la filosofía moral. Ahora leemos que las tres zonas pertenecen a la *moralis philosophia.* El código moral caballeresco parece consistir en el abuso sistemático de una terminología inventada exclusivamente para este fin. En el último tomo de la obra vuelve a ocurrir la misma cosa; el autor reprocha a Wernher von Elmendorf el no haber "comprendido del todo el sentido propio de la obra latina escolástica"[21] (p. 307). En todo caso, Elmendorf no vió en esa obra lo que Ehrismann creyó encontrar en ella: de ahí su censura.

La doctrina de Ehrismann sobre el sistema moral caballeresco con sus tres zonas axiológicas logró imponerse en la germanística, según he podido ver, en vida del autor; sus sucesores la han desarrollado y esquematizado. No he de detenerme en esto; pero sí quisiera decir que esta teoría, que todavía aparece repetida en las investigaciones más recientes, se adoptó sin un examen de sus fundamentos, excesivamente frágiles.

En 1890, Schönbach consideraba la *Moralis philosophia de honesto et utili...* como obra de Hildeberto de Lavardin; sin embargo, al año siguiente (en *Anzeiger für deutsches Altertum*, XVII, 1891) mencionó el hecho de que B. Hauréau había demostrado en *Notices et Extraits*, I, 1890, pp. 100 *ss.*, que Guillermo de Conches era "el verdadero autor de ese centón", el cual fué "un manual escolar muy usado en la Edad Media" y se imprimió cinco veces antes del año 1513.[22] Ehrismann tomó nota de este dato, aunque en su Historia de la literatura atribuye la obra unas veces a Hildeberto de Lavardin y otras a Guillermo de Conches. Lo que pasaron por alto Ehrismann y sus sucesores es el hecho de que la filología del latín medieval había hecho ciertos progresos entre tanto. El investigador sueco John Holmberg publicó en 1929 el *Moralium dogma philosophorum* de Guillermo de Conches, en sus versiones latina, francesa y del

[21] ¡Escolástica! El absurdo llega aquí a su colmo: el florilegio de autores antiguos, en que ni siquiera se menciona a la Iglesia ni al cristianismo, tiene su explicación en el "humanismo del siglo XII", y no tiene nada que ver con la escolástica.

[22] ¿Se habrá convencido Ehrismann de lo dicho por Hauréau? Lo dudo. Porque Hauréau daba diversos títulos que aparecen en los manuscritos del florilegio latino, en primer lugar *Moralium dogma philosophorum*, como se llama la obra oficialmente a partir de 1929. Hauréau dice también, como al acaso: *Ce centon* [el "Centó" de Schönbach] *de maximes morales qui, devenu livre scolaire, a tant de fois été copié... et qui devait être, ayant eu tant de succès, imprimé dès le 15e siècle.* He aquí la estrecha base de la afirmación, tenazmente repetida por Ehrismann, de que el *Moralium dogma* se utilizó como libro escolar; esto no pasa de ser una hipótesis, no demostrada, de Hauréau.

bajo franco medio.[23] Esta obra, sobre la cual hemos de volver después, aportaba tal cantidad de datos nuevos, que era lógico suponer que los estudiosos del sistema moral caballeresco la tomarían muy en cuenta; desgraciadamente hemos de hacer constar que no la tuvieron. ¿Cabía justificar tal descuido alegando que el texto está en latín medieval —aunque también en bajo franco medio— y que ya no lleva el nombre de *Moralis philosophia?* ¿Cabía quizá disculparse diciendo que el trabajo se había escrito en Suecia y que no había podido llegar al conocimiento de los germanistas? Pero tampoco esto es cierto; en el *Jahresbericht für germanische Philologie*, LI, 1931, p. 282, Hans Walther había hecho una breve reseña del libro, designándolo como obra "sumamente valiosa". Es fácil pasar por alto una indicación de este tipo; pero resulta que también el *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, LI, 1930, pp. 332 *ss.*, publicó una noticia, y ésta muy detenida y sustanciosa, de Otto Schumann; sus palabras finales eran:

> Lo concienzudo del texto y del aparato, lo completo de las fuentes y las demás noticias... ofrecen, por fin, una base segura para los estudios ulteriores, tanto sobre el original latino como sobre la relación que guardan con él las demás refundiciones en lengua vulgar, principalmente la de Wernher von Elmendorf.

La germanística no ha seguido hasta ahora ese consejo.[24]

Por otra parte, Ehrismann y sus partidarios no se esforzaron tampoco por saber algo acerca de la "teología moral" y de la "filosofía moral" del siglo XII, a pesar de que el tercer tomo de la *Geschichte der Ethik* de O. Dittrich, aparecido en 1926, traía informes fidedignos sobre el tema y agotaba las pruebas. Es verdad que el juicio de Dittrich sobre la *Moralis philosophia* de Guillermo de Conches no favorecía mucho la teoría de Ehrismann, pues la obra es, según él (p. 82), una compilación nada original de los preceptos morales de Séneca y Cicerón; Dittrich dice también, al hablar de los sistemas escolásticos, que en sus primeros tiempos (hacia 1200) la escolástica no produjo ideas ni sistemas éticos que contuvieran el más pequeño indicio de las "tres zonas axiológicas". Los autores más antiguos, como Alcuino, Rabano Mauro y otros, no ofrecían sino ideas tradicionales y extractos; se limitaban, pudiera yo decir, a una imitación y copia más o menos inteligente, a una repetición de la Antigüedad. Sólo en San Anselmo, Abelardo y Hugo de San Víctor pueden encontrarse rasgos individuales y nuevos; pero el primero se interesaba ante todo por la libertad de la voluntad y la *rectitudo* del deseo; Abelardo por el pecado

[23] *Das "Moralium dogma philosophorum" des Guillaume de Conches, lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*, Leipzig, 1929.

[24] Tampoco H. Teske, *Thomasin von Zerclaere*, 1933.

y la conciencia (principales pasajes: II, pp. 694 y 710 en la ed. de Obras completas hecha por Victor Cousin, París, 1859); Hugo de San Víctor —antihumanista decidido—, por la interiorización mística. Pedro Lombardo, el maestro de las sentencias, apenas si expresa una idea independiente, por lo menos en el terreno de la ética.[25] Sólo en el esplendor de la escolástica (a partir de 1250), en una época en la cual la caballería ya había degenerado y pasado de moda, encontramos detenidas disquisiciones éticas fundadas en el "nuevo Aristóteles". He ahí lo que nos dice Dittrich.[26] Y ¿qué nos dice la historia de la filosofía medieval? En su *Patristische und scholastische Philosophie*, Berlín, 1928, p. 237, Friedrich Überweg y Bernhard Geyer califican la *Moralis philosophia* de obra muy secundaria. Maurice de Wulf (*Histoire de la philosophie médiévale*, 6ª ed., I, París, 1934, p. 192) dice otro tanto, sólo que en forma algo más explícita:

> *Le* Moralium dogma philosophorum, *attribué a G. de Conches par Hauréau, et qui pour d'autres est une œvre dont l'auteur reste incertain, est un des rares traités de morale du haut moyen âge. C'est un ensemble de préceptes sans originalité, empruntés surtout à Sénèque* (De beneficiis) *et à Cicéron* (De officiis). *À leur exemple, l'auteur s'attache à des questions de détail, telles que la distinction de l'utile et de l'honnête, la description détaillée des vertus: il n'y faut pas chercher l'économie de la morale scolastique, et notamment rien n'y est dit de la fin dernière et de la moralité.*

Es un resultado bien pobre; pero justamente por eso es saludable: demuestra que la división establecida por Ehrismann entre una filosofía moral y una teología moral medievales no es sino vana fantasmagoría. La moderna doctrina científica católica conoce una filosofía moral y una teología moral, "la exposición científica de la teoría moral cristiana según la doctrina y la práctica de la Iglesia católica", para citar la definición del *Lexikon für Theologie und Kirche* de Buchberger (VII, 1935, col. 319). En esta misma obra leemos que "desde San Anselmo hasta Duns Escoto" la escolástica desarrolló una "teología de la fe y de la acción" (col. 320). Y ya Dittrich nos ha orientado sobre el período que va de San Anselmo a Pedro Lombardo (*ca.* 1060 a 1160). Pero sólo más tarde surgiría una teología moral, concebida como disciplina aparte. "En todo caso, continúa el *Lexikon*, las grandes sumas teológicas [nada menos que del siglo XIII] ya contienen pasajes sobre la teología moral". Pero ésta no florece propiamente hasta los siglos XVI y XVII. De modo que en el siglo XII, y todavía

[25] Véase Johannes Nepomuk Espenberger, *Die Philosophie des Petrus Lombardus*, Münster, 1901, p. 1.

[26] Albert Hauck (*Kirchengeschichte Deutschlands*, IV, Leipzig, 1903, p. 520) trae importantes adiciones.

en tiempo de Walther von der Vogelweide, no había una "teología moral", como no había tampoco una "filosofía moral". Lo más absurdo de toda la teoría de Ehrismann es la idea de que el código moral caballeresco tomó de una de estas ciencias una "zona axiológica" y de la otra dos, cuando ambas ciencias eran totalmente desconocidas para los contemporáneos.

Del título de una sola obra latina medieval de autor desconocido, Ehrismann dedujo que en el siglo XII debió existir una disciplina especial y hasta una asignatura escolar —esta última idea provenía de Hauréau— llamadas "filosofía moral". Pero para llegar al fondo de la filosofía moral supuesta por Ehrismann debemos examinar más de cerca el tratado en que se fundaron todas sus construcciones.

Holmberg ha encontrado cincuenta manuscritos del texto latino, cuatro del siglo XII, catorce del XIII, catorce del XIV, dieciocho del XV. Esta repartición hace pensar que el texto sólo se hizo popular a partir del siglo XIII. También los manuscritos más antiguos de la refundición francesa son, según Holmberg (p. 31), del último tercio del siglo XIII. El texto editado por el investigador sueco es mucho mejor que el de la *Patrologia latina* (tomado de un manuscrito muy alterado y ampliado). Como título, Holmberg escogió las palabras iniciales de *Moralium dogma philosophorum*; éste aparece ya en muchos manuscritos. Otros títulos, que sólo aparecen en manuscritos aislados, son *Compendium morale, De moralitate, Moralis philosophia, Liber moralis philosophie, Liber philosophie de honesto et utili, Elegantiora uerba moralium doctorum*, etc. Ya estas variantes del título y la preponderancia del escogido por Holmberg muestran que *moralis philosophia* no aparece aquí como nombre de una disciplina, sino como una indicación aproximada del contenido. La palabra *philosophia* tenía en la Edad Media un sentido muy amplio (cf. el *Parzifal* de Wolfram, 643, 14); abarca la totalidad de los conocimientos y de la cultura, incluyendo la retórica y la poesía. *Moralis philosophia* se podría traducir por "sabiduría moral".

La edición de Holmberg trae un índice que permite tener una idea de conjunto de la estructura y del contenido de la obra. Además, el editor puntualiza las citas y hace un recuento de ellas: ciento sesenta y cinco provienen del *De officiis*, dieciséis de otras obras de Cicerón, noventa y dos de Séneca, doce de Salustio, cinco de Boecio, ciento cuatro de Horacio, cuarenta de Juvenal, dieciocho de Terencio, veintitrés de Lucano. La popularidad del florilegio se ve en el número de traducciones y refundiciones al antiguo francés y también al bajo franco medio y al islandés. Gran parte de él pasó también al *Tresor* de Brunetto Latini. Como dice Holmberg (p. 14), el *Moralium dogma* consiste "casi exclusivamente en una reunión de *loci communes* clásicos, algunos de los cuales son frecuen-

tes en la literatura moral ecléctica de la Edad Media". Josse Clichtowe, editor de la edición parisiense de 1511, definió quizá mejor que nadie el atractivo de la obra:

> *Iste* [*liber*] *nequaquam aspernandus est, de quatuor officiorum fontibus, secundum Stoicorum partitionem quas uirtutes cardinales appellant, abunde disserens et preclaras probatissimorum auctorum... sententias... colligens* (ed. de Holmberg, p. 82).

Esa fusión de una doctrina de las virtudes con pasajes tomados de los clásicos fué lo que dió al librito su popularidad.

La edición de Holmberg dió lugar a un estudio de John R. Williams.[27] Este autor trae nuevos datos sobre la difusión y el aprovechamiento del libro; demuestra que es imposible identificar al autor,[28] y que lo más probable es que no estuvo destinado a la enseñanza, sino que se hizo por encargo de alguna persona, como compilación de la doctrina moral de determinados autores antiguos. Esto explicaría el escaso número de fuentes aprovechadas, la estrecha relación con la terminología antigua y la omisión total de referencias a la Iglesia y al cristianismo. Williams hace notar además que el libro contiene preceptos para los jóvenes y los ancianos y también para todas las clases sociales, para libres y para siervos. Nada hay en el libro, quisiera yo añadir por mi cuenta, que permita ver en él un posible "espejo de caballeros". En él leemos, por ejemplo, que la medicina y la arquitectura son oficios honrados; que el pequeño comercio envilece, mientras que el gran comercio no es de desdeñarse. El mejor oficio es la agricultura; a este propósito el autor cita el *Beatus ille* horaciano (ed. Holmberg, p. 48). Aconseja a los siervos que obedezcan todas las órdenes y que no se quejen (*ibid.*, p. 59). Y ¿qué decir de la *religio* de la filosofía moral, que Ehrismann encontraba en el "elemento religioso del *Tristán* de Godofredo"? Dejo la palabra a Otto Schumann, quien en su reseña de la edición de Holmberg (p. 333) dice:

> Este carácter no cristiano, puramente clásico, es típico de toda la obra; lo vemos muy especialmente en el párrafo dedicado a la *religio*. Aquí, como en otros lugares, el compilador ni siquiera cree necesario sustituir la palabra "dioses", que encontró en sus modelos antiguos, por el término cristiano "Dios"; dejó "dioses" hasta en los pasajes en prosa, en los cuales no había peligro de destruir la medida con un cambio.

[27] "The authorship of the *Moralium dogma philosophorum*", en *Speculum*, VI, 1931, pp. 392-411.

[28] Recientemente, Ph. Delhaye ha defendido la paternidad de Guillermo de Conches (en *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, XVI, 1949, pp. 237 *ss.*, y XVII, 1950, pp. 1 *ss.*), mientras que R. A. Gauthier defiende la de Gautier de Châtillon (*Revue du Moyen Âge Latin*, VII, 1951, pp. 19 *ss.*).

Finalmente, las "tres zonas axiológicas". Aquí nuestro filósofo moral fracasa totalmente, o, mejor dicho, nos pega un chasco, puesto que declara —siguiendo a Cicerón— que lo *honestum* es a la vez lo *utile* o un *utile*... (ed. Holmberg, p. 69). He ahí el verdadero "fundamento del sistema caballeresco de virtudes".

Un examen crítico del sistema de Ehrismann nos condujo de una duda a la otra. Hemos analizado concienzudamente todas las tesis, y hemos quedado cada vez más confusos, perdidos, frustrados. ¿Qué nos pide Ehrismann? ¿Hemos de creer que los poetas alemanes del tiempo de los Hohenstaufen estudiaron el *Moralium dogma*, escrito en Francia hacia el año de 1150? ¿Que asistieron a escuelas en que la *moralis philosophia* era asignatura obligatoria? ¿Acaso Ehrismann y sus partidarios consultaron la historia de la enseñanza medieval, para la cual tenemos obras fidedignas? ¿O es que los poetas alemanes leyeron a Wernher von Elmendorf por su propia cuenta? Pero si éste ni siquiera había captado la esencia de la cuestión, puesto que se burla del amor cortesano, que es uno de los fundamentos del código de virtudes. Basta formular estas preguntas directas e indiscretas para que las tesis de Ehrismann caigan por tierra, junto con las autoridades citadas. Nuestro escepticismo va en constante aumento; surge la espantosa sospecha de que quizá nunca hubiésemos sabido nada acerca del código moral caballeresco a no ser por un florilegio humanista del capellán Wernher von Elmendorf. ¿Era posible que sucediera tal cosa en una ciencia que tuviera la mirada fija en el conjunto de la Edad Media y que conservara el sentido crítico?

Si hemos de creer a Ehrismann, un pasaje del famoso poema de Walther von der Vogelweide nos daría la prueba. Aparece en él la tríada *êre, varnde guot, gotes hulde*; es decir, las traídas y llevadas "tres zonas axiológicas". La antigua germanística (que llega nada menos que a la edición de Walther von der Vogelweide por W. Wilmanns y V. Michels, Halle, 1924) no halló ciertamente nada especial en esa tríada y no la hizo remontar a una imaginaria teología o filosofía moral. Al contrario, mostró por medio de pasajes paralelos que era un lugar común de la lírica cortesana.[29] Me parece, sin embargo, que se pasó por alto un factor: la preferencia que mostraba Walther por las "sentencias numéricas",[30] es decir, por la enumeración de dos, tres, cuatro o más cosas relacionadas entre sí de manera significativa. Tales enumeraciones forman parte del estilo gnómico de todos los tiempos y pueblos; son producto espontáneo y primitivo de la sabiduría popular, aunque se presentan también en todas las formas de la intelectualidad erudita, ya sea en la Hélade de los sofistas, ya en la escolástica septentrional europea de la Edad Media. Son formas

29 Ed. Wilmanns-Michels, Halle, 1924, II, p. 72.
30 Cf. *supra*, Excurso XVI.

primitivas de la memorización y del aprendizaje. Las 150 páginas impresas que ocupan las poesías de Walther von der Vogelweide en la edición hecha por Lachmann y revisada por C. von Kraus (Berlín, 1936) abundan en formas de este tipo, tanto que llama la atención que los comentaristas no hablen de ellas.[31]

Walther von der Vogelweide se complace en las parejas de conceptos e insiste en su dualismo:

Zwô fuoge hân ich doch, swie ungefüege ich sî:
der hân ich mich von kinde her vereinet.
ich bin den frôn bescheidenlîcher fröide bî,
und lache ungerne sô man bî mir weinet.[32]

En la citada edición de Wilmanns y Michels (II, p. 205), Wilmanns parafrasea estos versos del siguiente modo: "Por poco que entienda yo del buen modo de vivir, desde pequeño poseo dos virtudes de sociabilidad." El poeta reúne aquí dos conceptos emparentados. Es frecuente que la pareja conceptual constituya un contraste:

genâde und ungenâde, dise zwêne namen
hât min frowe beide, die sint ungelîch:
der ein ist arm, der ander rîch.[33]

O bien:

Mîn frowe ist zwir beslozzen,
der ich liebe trage,
dort verklûset, hie verhêret dâ ich bin.
des einen hât verdrozzen
mich nu manege tage:
sô gît mir daz ander senelîchen sin.
solt ich pflegen der zweier slüzzel huote,
dort ir lîbes, hie ir tugent,
disiu wirtschaft næme mich ûz sendem muote,
und næm iemer von ir schœne niuwe jugent.[34]

[31] En las obras importantes sobre Walther von der Vogelweide no he encontrado una caracterización ni un examen exhaustivo de este recurso artístico. Sólo en Wilmanns se encuentran, entre muchas otras cosas, diversos datos a este respecto, clasificados bajo la poco afortunada rúbrica de "Paralelismo".

[32] Ed. Lachmann-C. von Kraus, Berlín y Leipzig, 1936, núm. 47, 36. "Dos cualidades tengo, a pesar de mi torpeza; las he cultivado desde mi infancia; me gusta mostrarme alegre con los alegres, y no suelo reír cuando alguien llora a mi lado."

[33] *Ed. cit.*, núm. 63, 36. "Clemencia e inclemencia: ambas palabras concurren en mi señora, aunque se contradigan; una de ellas es pobre, la otra rica."

[34] Núm. 93, 29. "Mi amada señora está dos veces encerrada: allá [entre los suyos] la tienen recluída; aquí, donde yo estoy, se muestra altiva. Lo primero me

El poeta suele intensificar este recurso reuniendo dos parejas de conceptos:

friundinne ist ein süezez wort:
doch sô tiuret frowe unz an daz ort.
Frowe, ich wil mit hôhen liuten schallen,
werdent diu zwei wort mit willen mir:
sô lâz ouch dir zwei von mir gevallen,
dazs ein keiser kûme gæbe dir.
friunt und geselle diu sint dîn:
sô sî friundîn unde frowe mîn.[35]

O bien:

Owê waz êren sich ellendet tiuschen landen!
witze unde manheit, dar zuo silber und daz golt,
swer diu beidiu hât, belîbet der mit schanden,
wê wie den vergât des himeleschen keisers solt!
dem sint die engel noch die frowen holt.
armman zuo der werlte und wider got,
wie der fürhten mac îr beider spot! [36]

Véase en el mismo poema otra pareja:

Owê wir müezegen liute, wie sîn wir versezzen
zwischen [*zwein*] *fröiden nider an die jâmerlîchen stat!* [37]

El mismo procedimiento se ve en:

Swer houbetsünde unt schande tuot
mit sîner wizzende umbe guot,

---

aflige desde hace mucho, y lo segundo me causa dolorosa nostalgia. Si confiaran a mi cuidado esas dos llaves, la de su persona y la de su virtud, me darían un oficio capaz de librarme de todas las penas, y de su hermosura sacaría yo eterna juventud."

[35] Núm. 63, 24. "*Amiga* es dulce palabra, pero *señora* es superior a todo. Señora, daré rienda suelta a mi alegría si me concedes las dos palabras. Así, acepta tú también dos palabras mías, que el mismo emperador no alcanzaría a darte: tuyas sean la de amigo y amado, y sé tú, en cambio, amiga y señora mía".

[36] Núm. 13, 5. "¡Ay, Dios! ¡Cómo se aleja la honra de las tierras alemanas! [los nobles que parten para la cruzada] ¡Vergüenza para aquel que, teniendo entendimiento y valor, plata y oro, se quede aquí! ¡Ay de él, pues perderá la recompensa del emperador divino; no lo querrán los ángeles ni las mujeres, y será pobre en la tierra y ante Dios! ¡Cómo habrá de temer el escarnio de ambos!" Algunos comentadores opinan que la tercera pareja coincide con la segunda, otros que con la primera y la segunda, otros, en fin, creen que contiene una idea nueva.

[37] Núm. 13, 19. "¡Ay de nosotros, hombres ociosos! ¡Cómo nos hemos demorado entre dos alegrías en este miserable sitio!"

sol man den für einen wîsen nennen?
Swer guot von disen beiden hât,
swerz an im weiz unt sichs verstât,
der sol in zeinem tôren baz erkennen...

er gouch, swer für diu zwei [gotes hulde unt êre] ein anderz kiese!
der ist an rehten witzen blint.[38]

La doble pareja está subrayada por el *ouch zwô* en:

zwô tugende hân ich, der si wîlent nâmen war,
scham und triuwe:
die schadent nû beide sêre. schaden nû alsô dar!
ich bin niht niuwe:
dem ich dâ gan, dem gan ich gar...

Ich hân iu gar gesaget daz ir missestât:
zwei wandel hân ich iu genennet.
nu sult ir ouch vernemen waz si tugende hât
(der sint ouch zwô), daz irs erkennet.
ich seit iu gerne tûsent: irn ist niht mê dâ.
wan schœne und êre.
die hât sie beide vollecliche. hât si? jâ.
waz wil si mêre?
hiest wol gelobt: lobe anderswâ.[39]

Lo más común son, naturalmente, las series de tres miembros. Esto se explica por la antiquísima idea, que aún nos es familiar, de que el tres es un número especial. Las series de bienes, principalmente, contienen tres unidades, como "vino, mujeres y canto". Ya en la Antigüedad, los "ternos de bienes" *(Güterternare)*, como los llamó Carl Weyman,[40] eran muy populares; también lo son en el Antiguo Testamento y en la poesía latina medieval. No hacía falta que Walther von der Vogelweide aprendiese esos ternos gnómicos en alguna fuente peculiar. He aquí el germen de una tríada no desarrollada:

[38] Núm. 22, 18 y 31. "¿Acaso hemos de llamar sabio a quien, para tener riquezas, incurre adrede en pecados mortales y torpezas? Debemos declarar necio a aquel de quien sabemos que ha adquirido su fortuna por estos dos caminos... Tonto será quien pretenda sustituir esas dos cosas [la gracia de Dios y la honra] por una tercera; ciego tendrá el entendimiento."

[39] Núm. 59, 14 y 28. "Poseo dos virtudes, que antaño no se tenían en poco: el pudor y la fidelidad. Ahora, en cambio, nos perjudican. ¡Enhorabuena! Yo no soy de los nuevos; si quiero a alguien, lo quiero plenamente... Ya he dicho qué cosas le están [a mi señora]; he mencionado los defectos que tiene. Ahora quiero que conozcáis sus virtudes, que también son dos; con gusto diría que son mil, pero no posee más. Hermosura y honra, éstas le pertenecen del todo. ¿Le pertenecen? Sí. ¿Para qué quiere más? Suficiente alabanza es ésta; conviene ahora que elogie yo a otras."

[40] *Beiträge zur Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, Munich, 1926.

der wintersorge hân ich drî:...[41]

Ejemplo de tríada:

Drî sorge habe ich mir genomen:
möht ich der einer zende komen,
sô wære wol getân ze mînen dingen.
iedoch swaz mir dâ von geschiht,
in scheid ir von ein ander niht:
mir mag an allen drin noch wol gelingen.
gotes hulde und mîner frowen minne,
dar umbe sorge ich, wie ich die gewinne:
daz dritte hât sich mîn erwert unrehte manegen tac
daz ist der wünneclîche hof ze Wiene.[42]

Esta enumeración parece contener cosas dispares. ¿Cómo pueden figurar en un mismo plano *gotes hulde* y la corte de Viena? ¿O acaso la tríada está "graduada"? C. von Kraus percibe esta dificultad, y comenta: "Cuando Walther dice que aspira a la *gotes hulde*, al amor de su señora *(frowen minne)* y a la corte de Viena *(hof ze Wiene)* quiere decir que espera alcanzar estas cosas por medio de su obra poética: con la poesía religiosa *(gotes hulde)*, con las canciones de amor *(mîner frowen minne)* y con poemas sobre Leopoldo, que le ayudarán a ganar la corte de Viena" (p. 328).

Citamos en seguida un pasaje muy traído y llevado:

Ich traf dâ her vil rehte drîer slahte sanc,
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîchen sagten danc.
wie könd ich der drîer einen nû ze danke singen?[43]

Véase ahora un terno de bienes, que tiene poco que ver con las "tres zonas axiológicas":

ez hât der tumbe rîche nu ir drîer stuol, ir drier gruoz.
owê daz man dem einen an ir drîer stat nû nîgen muoz!

[41] Núm. 76, 4. "El invierno me causa tres penas".

[42] Núm. 84, 1. "Tres cosas hay que me preocupan. Si logro llevar a buen término una de ellas, seré feliz; pero suceda lo que suceda, no quiero hacer diferencias [entre mis preocupaciones]; quizá consiga las tres. Trato de ganarme la gracia de Dios y el amor de mi señora; la tercera cosa se me ha negado injustamente largo tiempo: la placentera corte de Viena."

[43] Núm. 84, 22. "He acertado hasta ahora en tres maneras de poesía: la alta, la baja y la mediana; los conocedores han encomiado cada una de ellas. ¿Cómo podré cantar ahora en una de las tres hermosamente?"

des hinket reht und trûret zuht und siechet schame.
diz ist mîn klage: noch klagte ich gerne mê.[44]

Tres virtudes viriles, compuestas de 2 + 1:

An wîbe lobe stêt wol daz man si heize schœne:
manne stêt ez übel, ez ist ze weich und ofte hœne.
küene und milte, und daz er dâ zuo stæte sî,
so ist er vil gar gelobt: den zwein stêt wol daz dritte bî.[45]

Tres modos de pecar:

Hüetent wol der drîer
leider alze frîer.
zungen ougen ôren sint
dicke schalchaft, zêren blint.[46]

Aquí es interesante ver que la tríada se funda en la práctica del confesionario y del sermón.[47]

La fórmula 2 + 1 = 3, frecuente en Walther von der Vogelweide, aparece también en un chiste; el terno se convierte aquí en mera adición:

nû hât si mir bescheiden
waz der troum bediute.
daz merket, lieben liute.
zwên und einer daz sint drî:
dannoch seit si mir dâ bî
daz mîn dûme ein vinger sî.[48]

Si la tríada puede degenerar en adición, puede también elevarse a la Trinidad en esos acertijos no siempre afortunados:

[44] Núm. 102, 25. "El necio ricachón tiene ahora sus tres sillas, sus tres saludos [los de la sabiduría, la nobleza y la edad]. ¡Ay de mí! ¡Que tengamos que inclinarnos ante una persona en vez de inclinarnos ante aquellas tres! Por eso cojea la justicia, llora la decencia y languidece el pudor. He aquí mi queja; y más me quejaría si pudiera."

[45] Núm. 35, 27. "Conviene que al alabar a una mujer la llamemos hermosa; al hombre, en cambio, le está mal esa palabra, que es demasiado blanda y a menudo ofensiva. Decir que es osado y generoso, y aun que es constante, es buen elogio, pues este tercer [adjetivo] va bien a los otros dos." Cf. la 2ª ed. de Wilmanns, Halle, 1883, I, p. 360.

[46] Núm. 87, 33. "Cuidad bien esas tres cosas, por desgracia demasiado libres: la lengua, los ojos y los oídos son a menudo perversos y están ciegos a las cosas de la honra."

[47] Cf. la ed. de Wilmanns-Michels, II, p. 320. En todos tiempos ha sido común que el tema de los sermones se divida en tres o más puntos principales. Schwietering dice de Walther von der Vogelweide que, en cuanto autor de sentencias, es "predicador lego" *(Die deutsche Dichtung des Mittelalters,* p. 247). ¿Habrá adoptado Walther el esquema numérico del sermón religioso?

[48] Núm. 95, 11. "[La viejecita] me explicó lo que significaba el sueño; oídlo bien, oh sabios: dos y uno son tres; y díjome además que mi pulgar era un dedo."

dâ gienc eins keisers bruoder und eins keisers kint
in einer wât, swie doch die namen drîge sint.[49]

Al mismo tipo pertenece el famoso

deheinen rât kond ich geben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keines niht verdurbe.
diu zwei sint êre und varnde guot,
das dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
die wolte ich gerne in einen schrîn.[50]

(Aquí aparece nuevamente la idea de tener "encerradas" —*in einen schrîn*— las "zonas axiológicas", lo mismo que en 93, 29: *Mîn frowe ist zwir beslozzen*; también entran aquí las *arken* de 26, 8). Es de notarse que a la anterior tríada positiva sigue una pareja negativa, lo cual se debe seguramente a una configuración artística consciente:

jâ leider desn mac niht gesîn,
daz guot und werltlich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg und wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
fride unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht, diu zwei enwerden ê gesunt.[51]

También las tríadas suelen duplicarse [52] como las parejas; este procedimiento produce un efecto de mayor riqueza e insistencia; así:

[49] Núm. 19, 8. "[El rey], el hermano del emperador y su hijo iban vestidos con un solo vestido, a pesar de llevar tres nombres diferentes."

[50] Núm. 8, 11. "No acertaba yo a saber de qué manera podrían conseguirse tres cosas sin perder ninguna de ellas; dos son la honra y la riqueza temporal, en pugna a menudo una con otra; la tercera es la gracia de Dios, que vale más que las otras dos. Bien quisiera yo tener estas cosas juntas en un cofrecillo."

[51] Núm. 8, 19. "Pero esto, por desgracia, no puede ser; la riqueza y la honra del mundo no pueden concurrir con la gracia de Dios en un mismo corazón. Obstruído está el camino, la perfidia está al acecho y la violencia hace estragos. La paz y la justicia yacen heridas de muerte. Si las tres [riqueza, honra y gracia] tuvieran quien las protegiera, las dos [paz y justicia] sanarían más pronto."

[52] Cf. un ejemplo latino (*NA*, XXVII, pp. 199-200, núm. IV):

Sunt tria gaudia: pax, sapientia, copia rerum.
Sunt tria tedia: lis et inedia, ars mulierum.

der guoten ræte der sint drî:
drî ander bœse stênt dâ bî
zer linggen hant. lât iu diu sehse nennen.
frum unde gotes hulde und werltlich êre,
daz sint die guoten: wol im der si lêre!
den möht ein keiser nemen gerne an sînen hôhsten rât.
die andern heizent schade sünde und schande.[53]

Y aún cabe hacer muchas otras cosas con las series numéricas. Una pareja puede pasar a ser terno (fórmula $2 + 1 = 3$), y un terno puede convertirse en serie de cuatro, de la siguiente manera:

mîn junger hêrre ist milt erkant, man seit mir er sî stæte,
dar zuo wol gezogen: daz sint gelobter tugende drî:
ob er die vierden tugent willeclîchen tæte,
sô gienge er ebne...

O bien:

Vil maneger frâget
mich der lieben, wer si sî,
der ich diene und allez her gedienet hân.
sô des betrâget
mich, sô spriche ich "ir sint drî,
den ich diene: sô hab ich zer vierden wân".[54]

Con el mismo esquema, un 6 puede convertirse en 7:

Sich wolte ein ses gesibent hân
ûf einen hôhvertigen wân.[55]

¿Ejemplo de *hybris* como quizá también el anterior? [56]

He aquí veinte "sentencias numéricas" de Walther von der Vogel-

[53] Núm. 83, 30. "Tres son los consejos buenos y tres los malos. Mencionaré los seis: lo conveniente y la gracia de Dios y la honra temporal son los buenos. ¡Bendito aquel que los predique! Bien hará el emperador en tenerlo en su concejo supremo. Los otros se llaman daño, pecado e ignominia."

[54] Núm. 85, 20 y 26. "Dicen de mi joven señor que es generoso y también que es constante y de buenos modales; éstas son tres virtudes encomiadas; y si quisiera hacer suya la cuarta, sería perfecto... Muchos me preguntan por mi amada; quieren saber quién es aquella a la que sirvo y he servido siempre. Cuando me cansan con sus preguntas, contesto: sirvo a tres, y aún tengo la esperanza de ganarme a la cuarta."

[55] Núm. 80, 3. "Había una vez un seis que, por locura, quería convertirse en siete."

[56] Wilmanns no hace ninguna observación al respecto; Kraus, *op. cit.*, p. 366, piensa en una "tomadura de pelo, análoga a la del *drîn wintersorgen*, núm. 76, 4".

weide. Hay aún muchas más; sólo he destacado las que me parecen más notables, y he intentado ordenarlas sistemáticamente. Con esto quiero demostrar lo siguiente: *1)* el profundo arraigo que tienen las sentencias numéricas en la naturaleza espiritual del poeta; *2)* el arte que ponía en aprovecharlas y variarlas; *3)* cómo los pasajes se van aclarando mutuamente; *4)* que el esquema numérico, en sus diversas formas, es tan importante para el poeta y para comprender al poeta como el contenido de las series de bienes y de males que enumera. Este último punto me parece particularmente importante. Si comparamos los ternos de bienes en la obra de Walther von der Vogelweide, veremos que en casi todos hay una tríada distinta de virtudes caballerescas o de ideales de vida (la corte de Viena). El tan discutido pasaje del núm. 8, 14 *ss.* sólo contiene una de tales tríadas; me parece por eso inaceptable el designarlo como base del sistema moral del poeta; sólo el fantasma de la filosofía moral con sus tres "zonas axiológicas" pudo considerarlo como tal y complacerse en un hallazgo ficticio. Ya vimos que el sistema de Ehrismann era una tupida maraña de errores, que hemos desenmarañado con no pocos trabajos, y nos permitiremos afirmar que el pasaje citado no debe ya considerarse como condensación del código moral del poeta, como su "cartilla".

El llamado sistema de virtudes del caballero probablemente no fué tal sistema; contiene categorías ético-estéticas de tipo laico que en parte estaban ya constituídas mucho antes de que surgiera la caballería: la fidelidad del vasallo, la "alegría" u otras creaciones del amor cortesano, que en el Sur de Francia existían ya hacia 1100. A esto hay que añadir el elogio de la *liberalitas (milte)*, que encontramos en innumerables poemas latinos ya antes de 1150, y también en los espejos de príncipes de la temprana Edad Media, en las novelas latinas sobre Alejandro, etc.; desde la Antigüedad se consideraba como una de las cualidades necesarias del soberano, y, por razones económicas muy convincentes, no dejó nunca de ser actual. Quizá la liberalidad llegara a fundirse con la *clementia*, virtud emparentada con ella. Claro está que a estos elementos se añadieron factores eclesiásticos. El que Walther von der Vogelweide hable varias veces de *gotes hulde* es tan poco sorprendente como verlo referirse en dos ocasiones a la Trinidad. El querer reducir todo este grupo de virtudes e ideales de vida a un esquema tan pobre y el derivarlo de un florilegio latino no me parece un progreso. El atractivo peculiar del *ethos* caballeresco consiste justamente en esa fluctuación entre muchos ideales, en parte emparentados y en parte contradictorios. En la posibilidad de esta libre oscilación, en la facultad de moverse dentro de un mundo de bienes rico y múltiple había también, probablemente, un estímulo interno para los poetas cortesanos.

Sólo la colaboración de las diversas ciencias de la Edad Media puede

resolver el problema histórico-cultural del *ethos* cortesano y caballeresco, en caso de que sea soluble. El filólogo medievalista tiene que preguntar a la ciencia histórica medieval qué sabe acerca de los ideales de casta de esa época, y qué acerca de sus condiciones políticas, militares y económicas concretas.

En la obra de Carl Erdmann *(Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens)*, aparecida en 1935, hay conclusiones importantes a este respecto.[57] El autor expone la siguiente idea: la antigua Iglesia rechazó la guerra y el oficio guerrero; había una contradicción entre la actitud vital de los germanos y la moral cristiana. Sólo en el siglo IX comenzamos a ver testimonios aislados de que se intentaba conciliar la *militia Dei* con la *militia saecularis*. Los monjes cluniacenses traerían un cambio decisivo, valiéndose de la influencia que ejercían sobre la nobleza caballeresca, principalmente en Normandía. La reforma eclesiástica del siglo XI afectó, no sólo al monacato y a la Iglesia papal, sino también a la caballería laica. A partir de la primera mitad del siglo XI, Francia llevaba la delantera en este terreno, y "dió desarrollo decisivo a la idea de la defensa de la Iglesia, del simbolismo religioso de la vida guerrera y de su importante relación con el culto de los santos" (p. 84). Pero la idea de una caballería cristiana y la ética de la guerra santa que a ella corresponde no están plenamente formadas antes de mediados del siglo XI; sólo a partir de León IX (1049-1054), el papado de la reforma adopta el nuevo ideal, que puede realizarse gracias al pacto hecho entre los normandos y la Iglesia. Las luchas de los normandos al servicio del papa tienen por vez primera el carácter de una cruzada. Por la misma época el fenómeno se repite al invadir los normandos Inglaterra (1066) y, de manera más pronunciada, en la cruzada de España en 1064, cruzada que condujo a la conquista transitoria de Barbastro.

Entre las obras que se escribieron con este motivo es especialmente importante el *De uita christiana* de Bonizo de Sutri (escrito entre 1090 y 1095), al cual no se ha concedido atención hasta ahora. Contiene un código de oraciones para el caballero cristiano, oraciones en las cuales se combina la primitiva ética cristiana con el militarismo romano y el concepto germano del vasallaje.

Erdmann estudia el fenómeno hasta la primera cruzada. El *ethos* caballeresco de ésta se refleja en las más antiguas epopeyas francesas. Esos caballeros de hacia 1100 no tienen, sin embargo, nada que ver con el amor cortesano ni con la cultura cortesana; los tres fenómenos son diferentes en cuanto a su esencia y a sus raíces. Hacia 1100 tenemos en el Norte de Francia una caballería, nacida del sistema feudal germano, transformada éticamente por la Iglesia, libre de toda influencia cortesana, mientras que

[57] Cf. mi reseña en el *Archiv* de Herrig, CLXIX, 1936, pp. 48 *ss.*

en el Sur de Francia aparecen los primeros testimonios de la poesía trovadoresca y de la cultura caballeresca.[58] En su *Policraticus* (escrito en 1159), Juan de Salisbury todavía critica severamente a los *curiales*, y presenta a la vez un "espejo del caballero cristiano".[59] La "sátira del cortesano", frecuente en la literatura latina [60] del siglo XII, merece un estudio especial. Finalmente hay que recordar que también el Islam creó un ideal caballeresco, que presenta "notables coincidencias" con el del Occidente cristiano.[61] El Islam creó igualmente una teoría del amor.[62] La cultura hispanoárabe, sus ideales de vida y sus formas de poesía influyeron en el Sur de Francia.[63] Estas indicaciones bastarán quizá para mostrar que necesitamos una nueva ciencia de la Edad Media que tome en cuenta la totalidad de sus aspectos.

[58] El caso de Noruega fué único; el sistema feudal germano se conservó ahí, libre de caballería y de caballerismo, pero en el siglo XIII el rey Hakon Hakonarson introdujo en el país la cultura cortesana e hizo traducir con este objeto muchos *romans* franceses. El fruto de este afán es la llamada *Hirdskra*, obra que por una parte sostiene el vasallaje y que es, por la otra, un código cortesano de costumbres (*Das norwegische Gefolgschaftsrecht*, traducción alemana de Rudolf Meissner, Weimar, 1938).

[59] Cf. W. Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späteren Mittelalters*, Leipzig, 1938, p. 141.

[60] Además del *Policraticus*, hay que nombrar el *Tractatus contra curiales et officiales clericos* de Nigelo Wircker, el *De nugis curialium* de Walter Map, el *De principis instructione* de Giraldo Cambrense, etc.

[61] Para una orientación inicial en el tema recomiendo el artículo de Franz Taeschner en las *Forschungen und Fortschritte*, 1943, pp. 28-29. Cf. también Georg Jacob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland*, Hannover, 1924; W. B. Ghali, *La tradition chevaleresque des Arabes*, París, 1919; Samuel Singer, *Germanisch-romanisches Mittelalter*, Zürich y Leipzig, 1935, pp. 151 ss.

[62] Una de sus obras fundamentales es el *Collar de la paloma* de Ibn-Hazm Al-Andalusí († 1064), editado por D. K. Petrof en Leyden, 1914, y recientemente traducido al español por E. García Gómez, Madrid, 1952.

[63] Me remito al estudio de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941.

XIX

EL MONO COMO METÁFORA

En los siglos XII y XIII es frecuente el empleo de la palabra *simia* en sentido metafórico.[1]

1) Juan de Salisbury, *Metalogicon*, p. 130, 11: *Mathematicus ab antiquis dictus est simia naturalium philosophorum.*

2) Josefo de Exeter, *De bello Troiano*, II, 546 *ss.*:

> *...fallenda senectus,*
> *non fingenda fuit: o si ad certamina formae*
> *illa potens Beroe staret socianda Dionae,*
> *incuteret celebrem simulatrix simia risum?*

3) Alain de Lille, *Sententiae (PL*, CCX, col. 249 D): *Quid mundanae potestates, nisi potestatum histriones? Quid saeculares dignitates, nisi dignitatum laruae et simiae?*

4) Alain de Lille, *SP*, II, p. 494: *Famae simulatio falsa simia laudis.*

5) Juan de Hanville, *SP*, I, p. 295: *Simia morum hypocrisis.*

6) *Ibid.*, p. 332: *Sidonis acus, naturae simia.*

7) *Ibid.*, p. 308: *Simius humanae naturae simia.*

8) Pedro de Blois (*PL*, CCVII, col. 1155 D) llama a la cerveza *simia uini.*

9) Galfredo de Vinsauf (Faral, *Les arts poétiques*, p. 210, 446): *Simia doctorum.*

10) Anónimo (*ibid.*, p. 334, 125):

> *Garrulitas capitis, uerbosae simia linguae.*

11) Eberardo el Alemán (*ibid.*, p. 341, 111):

> *Florent hypocritae, sapientum simia...*

12) Idem (*ibid.*, p. 370, 984): *Simia doctoris.*

13) Jean de Meun dice del arte (*Roman de la Rose*, 16,029 *ss.*):

[1] En su libro *Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Lagendreer, 1937, Hans Hermann Glunz empleó el concepto de *ars simia ueri* en apoyo de sus equivocadas construcciones. Era necesario rectificar la obra desde el punto de vista filológico; en la *ZRPh*, LVIII, 1938, pp. 1-50, publiqué una reseña crítica del libro.

Si garde coment Nature euvre,
car mout voudrait faire autel euvre,
e la contrefait come singes.

14) Dante, *De uulgari eloquentia*, I, XI, 7, refiriéndose a los sardos: *Grammaticam tanquam simie homines imitantes.*

15) Dante, *Inferno*, XXIX, 139:

Com' io fui di natura buona scimia.

La palabra *simia* está, pues, de moda en la poesía didáctica latina de hacia 1200. El creador de esa moda parece ser Alain de Lille que, en el siglo XIII, fué también modelo "de la poesía europea en lengua vulgar".[2] *Simia* puede aplicarse a personas, o bien a cosas abstractas o a artefactos que simulan algo. El mismo mono *(simius)* se convierte en *simia*[3] cuando imita al hombre (ejemplo 7); ya Plinio el Viejo *(Historia natural*, VIII, LIV, 80) decía que los monos suelen divertirse con juegos de tablas. Cualquiera que imitara algo sin comprenderlo podía, pues, llamarse de ese modo. En la Antigüedad es muy raro este empleo de la palabra.[4] A juzgar por los vocabularios y por el *Thesaurus* (que, como me comunica amablemente la editorial de éste, no añade nada a los vocabularios), hay sólo tres testimonios: *1)* en Plinio el Mozo, *stoicorum simia (Epístolas*, I, V, 2); *2)* en Julio Capitolino: *Titianus orator dictus est simia temporis sui, quia cuncta imitatus esset (Script. hist. Aug., Maximinus Iunior*, 33, 5); *3)* en Sidonio: *oratorum simia (Epístolas*, I, I, 2), con alusión a la cita de Capitolino.

Sidonio, por su parte, fué uno de los modelos estilísticos del siglo XII, y la metáfora del simio es parte del *mos sidonianus*.

El siglo XII juzgaba a Sidonio y a Horacio como maestros de retórica de idéntico rango. La frase de Sidonio: *Natura comparatum est ut in omnibus artibus hoc sit scientiae pretiosior pompa quo rarior*[5] *(Epístolas*, II, X, 6) debió tomarse por legado del antiguo concepto del arte y debió

[2] Konrad Burdach, *Sitzungsberichte* de Berlín, 1933, p. 612. Quisiera añadir ahora (1954) la siguiente frase de los *Praeexercitamina* de Prisciano (Keil, *Grammatici latini*, III, p. 430, 13): *Imitatores aliquos hominum uolumus ostendere, hic simiis est locus.* [Nota tomada de la traducción inglesa.]

[3] Cf. Merchie, en *Musée Belge*, XXV, 1921, p. 148.

[4] Claudiano, *In Eutropium*, I, 302-303 emplea la palabra *simius* en una comparación.

[5] Podría ser éste uno de los lemas del manierismo literario. ¿Vendrá de ahí el *précieux* francés? En París se editó a Sidonio en 1598 (Woverius), en 1599 y 1609 (Savaron), en 1614 y 1652 (Sirmond). En su ancianidad, Marbod de Rennes censura sus poemas de juventud porque fueron *nec inuenta pretiosa nec arte loquendi (PL*, CLXXI, col. 1693 A).

fortalecer en el poeta moderno el orgullo que sentía por su capacidad, trabajosamente adquirida, de expresarse en un estilo latino ornado. Hasta los pasajes en que Sidonio malinterpretaba a Horacio, y justamente ellos, adquirieron autoridad. Así, Sidonio (*Carmen XXII*, 5) alaba a Estacio —lo llama *Papinius noster*— porque *ut lyricus Flaccus in artis poeticae uolumine praecipit, multis isdemque purpureis locorum communium pannis semel inchoatas materias decenter extendit*. Es decir, que el autor no entiende ya la conocida advertencia de Horacio contra los que añaden a sus obras remiendos purpúreos (*purple patches*, como todavía dicen hoy los ingleses), invirtiendo su sentido. El error reaparece en Sigeberto de Gembloux, admirador de Sidonio:

Scis quoque materiam quod uiribus equiperandam
edicit Flaccus, ne graue uincat onus.
Idem purpuream iubet intertexere tramam,
ut placeat melius si uarietur opus.

Ateniéndose a este principio, Sigeberto de Gembloux incurre en gran número de digresiones en su *Passio sanctorum Thebeorum*, y aun se jacta de ellas (cf. por ejemplo I, 664); cree estar cumpliendo con un precepto horaciano.

La metáfora del mono pasó también a los artistas del Renacimiento italiano.[6] Filippo Villani llama a Stefano, discípulo de Giotto, *simia naturae*,[7] evidentemente en recuerdo de nuestro ejemplo 15.[8] En sus *Diálogos* (1564), Gilio llama al arte mismo *scimia della natura*,[9] como ya antes había hecho Jean de Meun (nuestro ejemplo 13). Shakespeare aplica el tópico a Julio Romano (*The winters tale*, V, II, 108). Boileau se llama a sí mismo

écolier ou plutôt singe de Bourdaloue

(*Sátiras*, X, 346). Aquí tenemos nuevamente un reflejo del *oratorum simia*. Este empleo pasó luego al diccionario de la Academia francesa: *Cet écrivain affecte le style sentencieux et concis; c'est un singe de Sénèque, de Tacite.*

[6] Cf. el capítulo "Ars simia naturae" en el libro de H. W. Janson, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, The Warburg Institute, Londres, 1952.

[7] El giro que toma el desarrollo de este tema lo muestra Winckelmann, *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung: so wird... Jordans mit mehrerem Recht unter die grössten Originale, als unter die Affen der gemeinen Natur zu rechnen seyn* (*Werke*, ed. C. L. Fernow, Dresde, 1808-1820, I, p. 93).

[8] Véase Julius von Schlosser, "Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten", en *Kunstgeschichtliche Jahrbücher der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, p. 132.

[9] *Ibid.*, p. 133.

XX

EL "RETRASO" CULTURAL DE ESPAÑA

En España la literatura en lengua vulgar comienza mucho después que en Francia. También la cultura latina del siglo XII llega a la Península con gran retraso. Por otra parte, la literatura española conserva, hasta fines del siglo XVII, muchos rasgos medievales, que le dan una fisonomía peculiar. A estos factores se unen otros síntomas de "retraso" cultural. ¿Serán consecuencia de la evolución política y económica del país? ¿Habrá también un "retraso" en este sentido? Es lo que piensa Claudio Sánchez-Albornoz en un ensayo publicado en la *Revista de Occidente*, II, diciembre de 1923, pp. 294 *ss.* Daré un resumen de sus ideas; no nos interesa ahora si los especialistas están o no de acuerdo con ellas; si no lo están, tendrán que sustituirlas por otras. Podremos aducir la teoría de Sánchez-Albornoz en el mismo sentido, con el mismo provecho y con idéntica suspensión de juicio con que hemos aprovechado las ideas de Toynbee, Bergson y Pirenne.

El ensayo de Sánchez-Albornoz se intitula *España y Francia en la Edad Media; causas de su diferenciación política.* He aquí lo que dice:

> Francos y godos habían irrumpido en la historia francesa y en la española en grados muy diversos de cultura. Los francos entraron en la Galia vírgenes de toda influencia romana, y los godos llegaron a Iberia después de una secular convivencia con Roma... El sistema administrativo en las tierras del Sur era... demasiado complejo para... las torpes manos de los rudos guerreros de Clovis... Rotos los vínculos jurídicos que unían en Roma al individuo con el Estado, fué necesario crear otros distintos; ...procuraron fundar un nuevo orden de cosas... mediante instituciones que eran en su esencia de abolengo germano y que llevaron derechamente al feudalismo. Los visigodos, que habían peregrinado durante siglos desde el Danubio al Tajo..., respetaron las fórmulas extrínsecas del gobierno imperial; ...no se llegó por esta causa... tan pronto como en el reino merovingio a la anarquía, de donde habían de surgir las nuevas fórmulas. Ello no obstante, como... la máquina administrativa romana fué averiándose bajo la dirección poco perita de los godos, el Estado que fundara Alarico se hallaba en crisis al sobrevenir la invasión árabe...
>
> Es seguro que en los primeros tiempos, bajo la nueva superestructura musulmana, subsistió íntegra la sociedad hispano-goda. No olvidemos que en pleno siglo X, tres después de la invasión sarracena, aún habitaban en Andalucía españoles que no sabían el árabe y vivían con

cierta independencia... Durante el siglo VIII y la primera mitad del IX... en Asturias apenas si había reino, corte, nobleza ni otra cosa que montañeses acaballados en las cumbres de la cordillera cantábrica, dispuestos a refugiarse en sus breñas inaccesibles al aparecer las huestes musulmanas, o a caer sobre la tierra llana al perderse en el horizonte el adversario. Paulatina e insensiblemente se fueron despoblando las comarcas situadas entre el Duero y los montes. Las gentes huían de aquel país maldito, devastado sucesivamente por sarracenos y cristianos... Al cabo, en la segunda mitad del siglo IX..., comenzó en la meseta la restauración cristiana; ...[los reyes] levantaron ciudades, construyeron castillos, fundaron monasterios, dotaron iglesias... En regiones donde una casta militar vencedora encuentra en los campos una masa de labradores, surge normalmente el señorío; pero en León y Castilla... no había más que ruinas, y la repoblación se hizo por gentes del Norte y por mozárabes que no tenían el capital bastante en siervos, ganados y aperos de labranza... El rey... autorizaba la libre ocupación del suelo, [pero] la penuria de capital que padecían los colonizadores determinó... la formación de una pequeña y mediana propiedad. El latifundista y el sin tierra debieron ser en León y Castilla fruta esporádica... Aquí surgían a cada paso agrupaciones rurales que vivían en pleno régimen colectivista. Los condes encargados de la repoblación de una comarca establecían pequeños grupos de familias... [las cuales] constituían comunidades locales de vida independiente y personalidad jurídica indudable... Este régimen peculiar de la propiedad y esta considerable masa de hombres libres... imprimieron a nuestra historia medieval su sello distintivo y dieron a la vez para siempre al "elemento pueblo" su papel primordial en los destinos de España.

En una sociedad organizada de esta forma... no podía surgir un estado feudal... Como Europa no esperó a que nuestra normal transformación [hacia el régimen feudal] nos colocara de nuevo a su nivel y prosiguió su marcha, al reanudar la nuestra empezamos a caminar con varias centurias de retraso. Este retraso fué causa primordial de las diferencias que nos separaron de los pueblos hermanos durante toda la Edad Media... Los siglos X y XI presenciaron en León y Castilla la formación de una gran propiedad y de una aristocracia territorial..., [pero] los señoríos no alcanzaron jamás entre nosotros el desarrollo y la importancia que en el centro y occidente de Europa. En primer término, el elemento pueblo no fué eliminado de nuestra escena histórica... El retraso con que se organizó entre nosotros el régimen señorial hizo que en el valle del Duero surgieran las ciudades muy poco después que los señoríos territoriales... La realeza no descendió jamás durante aquellos siglos a los extremos de impotencia que en la Galia. De una parte, el estado permanente de guerra en que se vivía mantuvo siempre enhiesta la autoridad de la corona...; de otra, mientras los libres, antes y después de la organización de las ciudades, sirvieron a la monarquía de contrapeso frente a la nobleza..., [los] nuevos avances hacia

el Sur reponían su patrimonio [de los reyes]... y vigorizaban su poder frente a las dos aristocracias... Tal fué la génesis de nuestra diferenciación de Europa.[1]

Claro está que el "retraso" de España no significa en modo alguno que España estuviera "rezagada" en el sentido que ha dado a este término el racionalismo antiguo y moderno. Más bien, este retraso hizo que llegasen al Siglo de Oro español los ricos contenidos de la Edad Media, y en este sentido fué productivo.[2] Pero si queremos entender la ley peculiar de la evolución española, debemos hacernos cargo de las diversas formas que adopta su "retraso". Sírvanos un ejemplo.

En la *Historia de las ideas estéticas*, Menéndez y Pelayo menciona la *Visión delectable* del bachiller Alfonso de la Torre y copia dos de sus capítulos.[3] La obra, que puede verse en la *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XXXVI, pp. 338 *ss.*, es una enciclopedia en forma de novela alegórica. Su tema son las siete artes liberales y la lógica, la física, la ética, la política, la economía. La obra se escribió entre 1430 y 1440 y se imprimió hacia 1480. La crítica española la aprecia principalmente por su estilo: "Es sin duda la obra maestra de nuestra prosa didáctica del siglo XV", ha dicho Menéndez y Pelayo.[4] J. P. Wickersham Crawford ha hecho un detenido examen de la obra y de sus fuentes,[5] aprovechado de manera incompleta y en parte incorrecta por Fitzmaurice Kelly.[6]

La *Visión delectable* fué obra muy leída. En 1484 apareció una traducción catalana,[7] y en 1489, 1496, 1526, 1538 y 1554 nuevas ediciones del original. En 1556 Dominico Delphini publicó una traducción italiana, sin mencionar al autor. El judío español Francisco de Cáceres la retradujo al español y la publicó en Francfort en 1623; en esta forma, la obra volvió a aparecer una vez más en Amsterdam, en el año de 1663. En 1750 fué puesta en el Índice.

Esta obra, que logró mantenerse viva tanto tiempo y que recorrió tan

[1] Sánchez Albornoz publicó en 1942 el libro *En torno a los orígenes del feudalismo*, 3 vols., Universidad de Cuyo, Mendoza, Argentina. Cf. *Speculum*, XXIV, 1949, p. 285.

[2] [En *Romance Philology*, V, 1951-52, pp. 106-107, presenta M. R. Lida de Malkiel una larga lista de autores del tardío Imperio y de la Edad Media latina (Ausonio, Claudiano, Macrobio, Marciano Capela, Símaco, Boecio, Sedulio, San Ambrosio, San Isidoro, San Bernardo, Alain de Lille, etc., además de la lírica latina medieval) que influyen en escritores españoles del Siglo de Oro.]

[3] 3ª ed., Madrid, 1910, vol. II, pp. 280 y 330 *ss.*

[4] *Ibid.*, p. 280, nota; cf. los *Orígenes de la novela* del mismo Menéndez y Pelayo, Madrid, 1905, pp. CXXIII-CXXIV.

[5] *Publications of the Modern Language Association*, 1913, pp. 188 *ss.*, y *Romanic Review*, 1913, pp. 58 *ss.*

[6] *A new history of Spanish literature*, Londres y Nueva York, 1926, pp. 108-109.

[7] Cf. A. Morel-Fatio, en el *Grundriss der romanischen Philologie* de Gröber, II, 2ª parte, p. 110.

extraña trayectoria, no es sino una hábil recopilación. El examen detenido de Wickersham Crawford muestra que el autor aprovechó fuentes antiguas: Marciano Capela, San Isidoro, Alain de Lille, Algazel. Los pasajes filosóficos y teológicos están tomados de la *Guía de los descarriados*, obra principal del filósofo judío Moisés Maimónides de Córdoba (1135-1204). Crawford insinúa que Alfonso de la Torre fué un judío convertido al cristianismo; es posible que se le tuviera por judaizante y que fuera ejecutado por orden de la Inquisición en 1485.[8]

Aunque escribe en el siglo xv, el Bachiller de la Torre casi no se muestra influído ni por el escolasticismo del siglo xiii ni por el auténtico aristotelismo; lo que ofrece a la España de los siglos xv a xvii es una ecléctica refundición de conocimientos que se remontan, en parte, a la tardía Antigüedad y a los albores de la Edad Media (Marciano Capela y San Isidoro), en parte al Renacimiento latino del siglo xii francés (Alain de Lille), y en parte al aristotelismo herético de los pensadores judíos y árabes del siglo xii español. En otras palabras, una obra escrita en 1440 e impresa en 1480 puede hallar lectores en España hasta entrado el siglo xvii, a pesar de que se desentiende casi por completo de cuanto produjo la literatura europea en el terreno de la ciencia y de la filosofía a partir de 1200: no sólo del tomismo, sino también del humanismo y de los albores del Renacimiento italiano.[9] Todavía Lope de Vega copiará casi textualmente la *Visión delectable* en el quinto libro de la *Arcadia* (1598), a propósito del palacio de las artes liberales;[10] esto equivale a copiar, indirectamente, el *Anticlaudianus* de Alain de Lille.

La *Visión delectable* contiene un capítulo sobre la retórica (I, iii; *ed. cit.*, pp. 346 *ss.*); entre los maestros que cita el Bachiller a este propósito figuran "los elegidos profetas y sabios", junto con "Cidonio" (Sidonio Apolinar) y Virgilio.[11]

[8] *Publications of the Modern Language Association*, 1913, pp. 211-212.

[9] En la segunda parte, capítulo xvi (*ed. cit.*, pp. 397-398), el autor nombra, como representantes de la verdadera sabiduría: "En los gentiles, Anaxágoras, Platón y Aristóteles; en los judíos, rabí Aquiba y rabí Abrahán et Benazra [Abraham ben Meir ibn Ezra, † 1167] et maestre Moisén de Egipto [Maimónides, muerto en el Cairo]; en los moros ha sido opinión de Alfarrabio, Avicena et Algacel, y de los cristianos han sido, según pienso, Alberto Magno et Gil ermitaño [Egidio de Roma, 1247-1316] et otros muchos."

[10] Cf. Wickersham Crawford en *Modern Language Notes*, 1915, p. 13.

[11] [Sobre el caso del Bachiller de la Torre véase M. Bataillon, "La *Vision délectable* de la philosophie et des arts libéraux du Bachelier Alfonso de la Torre", en el *Annuaire du Collège de France*, LI, 1951 (resumen del curso dado en 1950-51), y las observaciones de M. R. Lida de Malkiel, art. cit., p. 109.]

XXI

DIOS COMO ARTÍFICE

En la mitopeya platónica del *Timeo*, Dios aparece como Demiurgo, esto es, como maestro de obras, arquitecto y constructor del cosmos. El *Timeo* es, como se sabe, la única obra de Platón que se conocía en la Edad Media; llegó a tener enorme influencia, a través de Cicerón, del platonismo africano, de Calcidio y de Boecio (*Consolatio*, III, metro 9). Cicerón traduce el griego δημιουργός por *fabricator* y *aedificator* (*Ciceronis paradoxa stoicorum*, ed. O. J. Plasberg, Leipzig, 1908, pp. 159-160). Calcidio emplea, con el mismo sentido, *opifex*, *genitor*, *fabricator* (ed. Wrobel, Leipzig, 1876, p. 24). Para *artifex*, en el sentido de '*de deo siue natura fabricantibus*', el *Thesaurus* trae citas de Cicerón, Séneca, Apuleyo y la patrística. Con idéntico significado aparece *architectus* en Cicerón, Apuleyo, Ireneo. Los gnósticos distinguieron después al demiurgo del Dios supremo y único; Orígenes, en cambio, renovó, dándole sentido cristiano, la idea platónica del demiurgo divino, cuya creación es una obra artística perfecta y hermosa. Pero el factor decisivo en la adopción, transformación y evolución de la idea griega en el cristianismo fué la afluencia de ideas análogas contenidas en la Biblia.

Hay aquí diversos elementos que conviene distinguir. Dios creó el cielo y la tierra *et omnis ornatus eorum* (Génesis, II, 1); creó al hombre *ad imaginem suam* (*ibid.*, I, 27); ordenó todo *in mensura et numero et pondere* (Sabiduría, XI, 21). Sus obras lo revelan como *artifex* (*ibid.*, XIII, 1). Abraham *expectabat... ciuitatem, cuius artifex et conditor* [τεχνίτης καὶ δημιουργός] *Deus* (Hebreos, XI, 10). La idea de que el hombre fué hecho a imagen de Dios fué nueva y rica en consecuencias; en la psicología augustiniana condujo a la concepción del alma como imagen del Dios trino. La idea de que el cuerpo humano se hizo de barro sugirió, por su parte, la comparación de Dios con un alfarero, ya insinuada en Isaías, XXIX, 16, de modo que *figulus* aparece a menudo en la patrística como equivalente de *Deus creator*.[1] En el mito griego había identificaciones análogas (Prometeo es *figulus saeculi noui* en Fedro, *Fabularum appendix*, I, IV, 1).

[1] *Figulus*, referido a Cristo, aparece en Alain de Lille, *PL*, CCX, col. 793 B; Wilhelm Meyer, *Die Arundelsammlung mittellateinischer Lieder*, Berlín, 1908, p. 35, cita: *Vase prodit figulus*. Cf. también el *Thesaurus Linguae Latinae*, s. v. *figmen*. El punto de partida es probablemente la Epístola a los Romanos, IX, 21. También la Stoa conoce la imagen del alfarero: cf. August Brinkmann, *Quaestiones de dialogis Platoni falso addictis* (tesis), Bonn, 1891, pp. 20-21. Lactancio, *De opificio Dei*, I, II, 11 (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, XXVII, pp. 5-6).

La estética de la mesura y de la proporción en el Libro de la Sabiduría, XI, 21, concordaba, a su vez, con la tradición platónica. En ocasiones (por ejemplo en Alain de Lille, *PL*, CCX, col. 711 c) el versículo *iuncturae femorum sicut monilia quae fabricata sunt manu artificis* (Cantar de los cantares, VII, 1) se interpreta alegóricamente, aplicándolo al *Deus artifex*. Hay que recordar, finalmente, que en el Génesis, III, 21, Dios aparece como sastre *(fecit... Adae et uxori tunicas pelliceas)*. Todas estas ideas de origen bíblico llegaron a fundirse con la tradición antigua, produciendo las más variadas combinaciones. Del gran número de ejemplos existentes escogeré tres.

Marbod de Rennes *(PL*, CLXXI, col. 1697):

Si genus humanum sumus hac sub lege creati,
ut quidquid gerimus fugitiuae tempore uitae
transeat, et nosmet tandem simul intereamus,
insipiens opifex reprehendendusque uidetur,
cuius opus uanum ueluti uas fictile transit.
Sic faber ignauus per opus culpatur ineptum,
artificemque suum reprehendit fabrica nutans.
.....
Sed cum sit sapiens, immo sapientia, qui nos
condidit atque sua signauit imagine mentem,
cui formata luto commisit membra regenda,
non est credendum nos funditus interituros...
.....
Sed neque justitiae dabitur locus Omnipotentis,
per quam pro meritis referantur praemia cuique.
Ergo necesse fuit uarios effingere motus
et de diuersis unum compingere mundum,
quo uelut in stadio longo certetur agone,
dum genus humanum per tempora tendit ad aeuum.

Alain de Lille *(SP*, II, pp. 468-469): *Deus... tanquam mundi elegans architectus, tanquam aureae fabricae faber aurarius, uelut stupendi artificii artificiosus artifex, tanquam admirandi operis operarius opifex..., mundialis regiae admirabilem speciem fabricauit.*

Mateo de Vendôme (Faral, *Les arts poétiques*, p. 192, 9-10):

Do grates figulo uas, fabro fabrica, regi
seruus, plasmanti plasma, propago patri.

Para comprender toda la evolución del tema hay que tener en cuenta otro factor. Al lado del *Deus artifex*, la Antigüedad conoce ya el tema paralelo *Natura artifex*. El *artificium* de ambos es el mismo: creación del

mundo y del hombre, arquitectura, alfarería, orfebrería, a veces también pintura,[2] dirección teatral,[3] tejeduría.[4] El único arte que, además de los citados, suele aparecer con función análoga es la música. El mundo como canción: he aquí una idea augustiniana; el *carmen uniuersitatis (De musica*, VI, XI, 29) es un concepto de la especulación matemático-musical de San Agustín y no debe traducirse por 'poema'.[5] La imagen pasó a San Buenaventura: *Diuinae autem dispositioni placuit, mundum quasi carmen pulcherrimum quodam discursu temporum uenustare (Opera theologica selecta*, Quaracchi, Florencia, III, 1938, dist. XIII, 316 *a)*.

Esto por lo que toca a la tradición literaria. Pero para aclarar del todo el tópico del *Deus artifex* conviene retroceder a los mitos del mundo antiguo. Encontramos en Oriente y Occidente gran número de relatos coincidentes, según los cuales la creación del mundo y del hombre es obra de un dios artesano, que aparece unas veces como tejedor, otras como bordador, otras como alfarero, otras como herrero: "Casi siempre la primera creación va asociada con una labor baja y pesada, con la dificultad de una demiurgia física", como ha dicho Robert Eisler;[6] "no puede negarse, continúa, que en época más tardía la leyenda de la creación perdió por eso en dignidad; el trabajo manual de ciertos dioses originó una degradación de éstos. Una figura como el Hefesto de la canción de Demódoco, feo, negro de humo, cojo, pobre diablo engañado por su mujer con un gallardo olímpico, explica por sí sola por qué el supernaturalismo posterior creyó necesario separar estas dos figuras: el creador del mundo, especie de oficial subordinado, y el *logos*, el *ideator mundi*". Eisler explica el artesanado divino desde el punto de vista sociológico. Lo que a nosotros nos interesa es saber que el creador del cosmos es en el *Timeo* sublimación del dios artesano mítico; ambos elementos vienen a fundirse después con el dios alfarero, tejedor o herrero del Antiguo Testamento, dando lugar al tópico medieval del *Deus artifex*.[7] En la España del siglo XVII estos gérmenes ideológicos hallarán magnífico despliegue en la teoría teocéntrica del arte.

[2] Hildeberto de Lavardin, *apud* Jean Barthélemy Hauréau, *Mélanges poétiques de Hildebert de Lavardin*, París, 1882, p. 9.

[3] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, Leipzig, 1914, p. 23.

[4] Alain de Lille, *Anticlaudianus*, *SP*, II, p. 362.

[5] Cf. W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift "de arte musica"* (tesis), Marburgo, 1931. Étienne Gilson, *La philosophie de saint Bonaventure*, París, 1924, pp. 172, 206, 210. Cf. *infra*, pp. 771 *s.*, notas 39 y 43. Abraham Cowley trae ese tópico en su *Davideis* (1656), libro I, estr. 33-34. Cf. el comentario de Cowley, que remite a San Agustín, *De ciuitate Dei*, XI, XVIII.

[6] Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, Munich, 1910, p. 235.

[7] Me remito además a Karl Praechter, *Hierokles der Stoiker*, Leipzig, 1901, pp. 21-22 y 153. Séneca, *Naturales quaestiones*, II, XLV, 1; *Epístola LXV*, 19; *Epístola LXXI*, 14. Himerio, ed. J. F. Dübner, París, 1849, p. 88, 6 (Dios, el gran sofista del cielo). Hugo de San Víctor, *PL*, CLXXVI, col. 745 D.

XXII

LA TEORÍA TEOLÓGICA DEL ARTE EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII [1]

En el año de 1627 apareció en Sevilla un anónimo *Panegyrico por la poesía;* fué reimpreso en edición facsímil de doscientos ejemplares por E. Rasco, en Sevilla, 1886. Hasta ahora no parece haber despertado mucho interés. Menéndez y Pelayo menciona la obra en una nota, entre otros tratados del siglo XVII sobre teoría literaria que merecen tenerse en cuenta, aunque no analizarse. El desconocido autor, dice, trae ideas tan absurdas como la de que hasta el diablo escribe poesía; sin embargo, añade, no cabe duda de que era un hombre de mucha lectura.

La obra está dentro de la tradición de panegíricos de las artes y ciencias. En la Antigüedad, estas obras aparecían por lo común intercaladas en una obra didáctica sobre la materia correspondiente; casi siempre figuraban en el proemio de la obra o de uno de sus libros. En el *De inuentione*, Cicerón incluye un elogio de la elocuencia; Varrón alaba la agricultura en sus *Res rusticae*, III, I, 1-8; Vitruvio inicia el libro noveno de su *Arquitectura* con una reflexión sobre el extraño hecho de que se concedan honores públicos a los atletas y no a los escritores, que prestan servicios mucho más importantes a la república; [2] de aquí Vitruvio pasa a un "panegírico de la literatura". El poeta del *Etna* (versos 274 *ss.)* trae un elogio de las ciencias naturales. La *commendatio historiae* era de rigor en toda obra histórica (Polibio, I, 1; V, VII-VIII; Diodoro, I, 1-5; Halm, *Rhetores latini minores*, p. 588).

Desde el punto de vista formal, tiene particular interés para nosotros el tratado *De la música* de Plutarco. El cuerpo principal de la obra está formado por los discursos didácticos de dos musicólogos; pero los elementos mismos de la composición contienen tópicos conocidos. El primer orador hace un catálogo de inventores míticos y enumera los ulteriores perfeccionamientos del arte (cap. XIII); el segundo orador alega que, a pesar de los testimonios escritos que su interlocutor ha aducido en apoyo de su lista de inventores, el inventor de la música no fué un hombre, sino —como se sabe por tradición oral— un dios, "Apolo, ornado de todas las cualidades"

[1] Lo que sigue es reproducción, en parte abreviada y en parte refundida, de un trabajo que publiqué en 1939 en *RF*, LIII, pp. 145-184. A él remito al lector interesado en filología.

[2] Cf. Séneca, *Epístola LXXX*, 2. También se han hecho censuras análogas al entusiasmo moderno por los deportes, por el "ejercicio corporal", por los juegos olímpicos, etc.

(cap. XIV). La música incita a acciones virtuosas y se muestra eficaz en los peligros de la guerra (cap. XXVI); quien quiera aprenderla deberá conocer a la vez las demás ciencias y tomar a la filosofía por maestra (cap. XXXII). Homero ha dejado comprobada la virtud de la música con el ejemplo de Aquiles, el cual, como Héracles y muchos otros, había sido alumno del sabio Quirón y a un mismo tiempo había aprendido de él la música, la justicia y la medicina. Quien se haya sometido al "estilo educador" de la música en sus años de juventud nunca obrará de manera innoble, porque será harmónico en su espíritu y en sus hechos (cap. XLI). La música puede calmar una rebelión y curar la peste; es la acción de gracias del hombre a la divinidad y el medio de llegar al estado de pureza y al equilibrio del alma (cap. XLII).

He ahí un modelo de *laudatio* de un arte. Su tópica abarca los siguientes puntos: *1)* inventores humanos y divinos del arte; *2)* utilidad moral y política de éste; *3)* el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte; *4)* catálogo de héroes. Es análoga la estructura del proemio al *Cinegético* de Jenofonte, que contiene un elogio de la caza fundado en el siguiente esquema: *1)* la caza es invento de los dioses Apolo y Ártemis; *2)* éstos lo ofrecieron a Quirón en premio de su honradez; *3)* Quirón enseñó la caza a los héroes Néstor, Peleo, Teseo, Odiseo, etc.; *4)* por consiguiente, el arte de la caza es muy importante; infunde ánimo a los guerreros jóvenes y les enseña a pensar, a hablar y a obrar bien. En sus *Cynegetica* (II, 1-35), Opiano (o el pseudo Opiano) incluye igualmente un catálogo (en forma de invocación a Ártemis) de los héroes que fueron amigos de la caza.

En Plutarco y en Jenofonte hemos encontrado, además de la lista de héroes, el "tópico del inventor". El "¿quién lo inventó?" es, como se sabe, una pregunta que preocupaba mucho a los griegos,[3] y que puede considerarse como rasgo esencial de su pensamiento.[4] En la Grecia antigua se tenía por inventores a dioses y héroes; la sofística los sustituyó por hombres. Plutarco contrasta estas dos concepciones —la "teológica" y la "histórico-cultural"—, mientras que Jenofonte las equilibra. El dualismo reaparecerá en la controversia del Trecento italiano entre la teoría aristotélico-tomista del arte y la teoría "teológica". También en nuestro *Panegyrico* lo volveremos a encontrar.

El "tópico del inventor" produjo, a partir del siglo IV a. C., una serie cada vez mayor de catálogos de inventores. Un ejemplo conocido es el incluído en la *Historia natural* de Plinio el Viejo (VII, LVI). La nueva

[3] El Perípato elevó esta pregunta a la categoría de ciencia. Cf. Friedrich Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, 1901, p. 100.

[4] Véase A. Kleingünther, Πρῶτος εὑρετής, *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*, Leipzig, 1933, y M. Kremmer, *De catalogis heurematum*, Leipzig, 1890.

sofística [5] y la teología alejandrina (Clemente de Alejandría, *Stromata*, I, 74-75) conservaron todo ese material. En la Edad Media lo vemos reflejado, entre otros, en Hugo de San Víctor *(PL*, CLXXVI, col. 765) y en Godofredo de Viterbo *(Pantheon*, ed. Waitz, *MGH*, *Scriptores*, XXII, p. 137). Los compiladores del Renacimiento se ocuparon también del tema: Polidoro Virgilio de Urbino (1470-1555) escribió un *De inuentoribus rerum* (también un *De prodigiis)*, libro refundido en verso por Juan de la Cueva.[6] Es bien sabido que en el teatro calderoniano —*Los tres mayores prodigios del mundo*, por ejemplo— los "primeros inventos" desempeñan un papel importante, lo mismo que los "prodigios".

A los elementos formales antiguos empleados por el autor del *Panegyrico* —estilo panegírico, *commendatio*, catálogo de hombres notables (que sustituye al de héroes), "tópico del inventor"— viene a añadirse otro factor, tomado de un tipo de discurso antiguo: el protréptico (amonestación, *adhortatio*, *cohortatio*, *exhortatio)*. Por lo común, el objeto del protréptico —introducido en la literatura por Antístenes, Aristipo y Aristóteles— es invitar al oyente o al lector a filosofar. A partir de Filón de Larisa, maestro de Cicerón, el protréptico quedó dividido en dos partes: la "endéictica" y la "apelénctica"; en la primera se demostraban las ventajas de la filosofía y en la segunda se refutaba a sus "adversarios" o "detractores" *(uituperatores*, término empleado aún por Schleiermacher [7]). Cicerón dice de su *Hortensio*, obra por desgracia perdida: *Nos uniuersae philosophiae uituperatoribus respondimus in Hortensio (Tusculanas*, II, 4). Según el elemento que predominara, el protréptico se acercaba al discurso epidéictico o a la defensa, a la forma panegírica o a la apologética. En la Antigüedad tardía, el protréptico se desprendió de la filosofía, o mejor dicho, se aplicó a todas las artes. Se nos conserva una *Adhortatio ad artes addiscendas* de Galeno (de este modo suele llamarse este tratado, escrito en griego); en esta obra, los "detractores" de las ciencias y artes son los representantes del atletismo. Todas las obras cuyo título comienza por "defensa. . ." —sobre todo cuando defienden a las artes y ciencias—[8] pueden considerarse como parte "apelénctica" de un protréptico.

Los romanos se interesaban por lo útil; de ahí que Horacio y Cicerón (discurso *Pro Archia poeta)* hicieran resaltar el aspecto práctico de la poesía, aunque Cicerón, por su parte, subraya la superioridad de la elocuencia respecto de la poesía. En su *Dialogus de oratoribus*, Tácito invirtió este orden, lamentando la decadencia de la oratoria romana y llamando

[5] Véase Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, p. 825, nota 6.

[6] Impreso en el *Parnaso español* de Sedano, vol. IX, 1778.

[7] *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799).

[8] Por ejemplo, *Defence of poetry* (Sidney y Shelley). Un título como *Défense et illustration de la langue française* (Du Bellay) pone de relieve los dos elementos del protréptico.

a la poesía una elocuencia "más sublime"; los capítulos del *Dialogus* en que el poeta Materno elogia su arte son lo más notable que nos ha dejado la Antigüedad sobre el tema.

En la Edad Media, la poesía estaba tan estrechamente ligada a la enseñanza de la gramática y de la retórica, y por otra parte tan emparentada con la música, la moral y la teología, que el panegírico de la poesía no existía como género aparte. Algunos poetas medievales, es cierto, se expresaron con admiración y entusiasmo de su arte, pero siempre de manera accidental. Sólo a comienzos del siglo XIV el paduano Albertino Mussato escribió algunas epístolas en defensa de la poesía. El diploma de la coronación de Petrarca contiene [9] una defensa análoga, y Boccaccio incluyó una en el libro XIV de sus *Genealogiae deorum gentilium*, obra en que sigue el criterio medieval. El autor del *Panegyrico por la poesía* menciona entre sus predecesores a los humanistas Guillaume Budé,[10] Crinito,[11] Giraldi Cintio [12] y Patrizzi.[13]

El primer "elogio de la poesía" que encontramos en España es el segundo capítulo del *Prohemio e carta al condestable de Portugal* del Marqués de Santillana (escrito hacia 1448). El segundo es el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1468?-1529?), impreso por vez primera en 1496. En la carta dedicatoria, Encina habla de la "autoridad y antigüedad" de la poesía; ya la "vana gentilidad", dice, honró a los poetas, llamándolos *vates*, esto es, hombres que cantan las cosas divinas. Además, San Jerónimo ha dicho que muchos libros del Antiguo Testamento están escritos en verso y son más antiguos que la poesía de los paganos. Para la alabanza de la poesía, Juan del Encina remite a Justino Mártir; ilustra la eficacia del arte recordando a Tirteo, a Orfeo y a Estesícoro; finalmente, menciona, como cumbre de la poesía, los himnos de la Iglesia; los nombres de San Hilario, San Ambrosio, San Agustín (por su obra sobre la música) rematan la exposición.

Veamos otro elogio de la poesía, de época posterior. En la introducción a sus *Diversas rimas* (Madrid, 1591; nunca reimpresas), Vicente Espinel incluyó un elogio de la poesía, escrito por Alonso de Valdés, "Secretario de don Rodrigo de Mendoza". En este prefacio leemos que hay dos razones para escribir poesía: la honra y el premio; la una y el otro son

[9] Véase Konrad Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, Berlín, 1913, p. 509.

[10] Guillaume Budé, *Annotationes in pandectarum libros*, 1508. En esta edición se encuentran las *Poeticae laudes* en el fol. 129.

[11] Petrus Crinitus (= Pietro Ricci, 1465-1505), *De poetis latinis*. Cf. G. Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe*, Edimburgo y Londres, 1900-1904, II, p. 27, y Ciro Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milán, 1915, pp. 53-54.

[12] *De poetis nostrorum temporum*, 1551; reimpreso por K. Wotke, Berlín, 1894.

[13] Francesco Patrizzi (1529-1597), *Trattato della poetica*, 1582.

tributados por los reyes, de ahí que los estudios florezcan siempre que gozan de la protección de los soberanos, como lo muestra el caso de Augusto y el de Felipe II, en contraste con el de Nino y Sardanapalo. La dignidad de la poesía es evidente, pues ella contiene a todas las demás artes: lo "congruo" de la gramática, lo "sutil" de la filosofía, lo "elegante" de la retórica y también las cualidades ocultas de la astrología, las admirables de la teología. Otra cosa que prueba el valor de la poesía es la estimación de que ha gozado entre los soberanos, héroes, pensadores: Alejandro lloró sobre la sepultura de Aquiles; Escipión el Africano hizo enterrar a Ennio en su propio sepulcro; Platón distinguió con su amistad al poeta Agatón; Leonor de Poitiers favoreció a Bernardo de Ventadorn, hijo de un hornero, etc. La poesía es señora de todas las ciencias, porque las abarca a todas: la magnificencia de Dios y de los imperios del más allá; la astrología, la cosmogonía, las "naturalezas de las cosas" (plantas, hierbas, animales, jugos, etc.); la ficción, la historia, la fábula, la moral, las costumbres, las leyes, la guerra y la paz, las maravillas del Antiguo y del Nuevo Testamento, las profecías. Los que menosprecian la poesía hacen mal, porque Cicerón engastó en sus obras, "como piedras preciosas", los versos de Ennio, y Aristóteles citó versos de Homero; los jurisconsultos, finalmente, "pusieron sus leyes y reglas de derecho en verso". El Espíritu Santo habló en verso por la boca de David. También escribieron versos Salomón, Jeremías (Lamentaciones), la Virgen María *(Magnificat)*. El mismo Jesús hizo poesía, porque San Mateo (XXVI, 30) dice: *et hymno dicto*. La poesía es, pues, cosa sagrada y bendita. Las nueve Musas corresponden a los nueve coros de ángeles.

Entre los defensores de la poesía figura también Lope de Vega; dedicó al mecenas y poeta Juan de Arguijo († 1623) la breve *Qüestión sobre el honor debido a la poesía*.[14] Expresa ahí, entre otras, las siguientes ideas: Platón llamó sacra a la poesía y Ovidio a los poetas, "con que convienen tanto Cicerón y Aristóteles". Entre los bárbaros, gentiles y cristianos, el culto divino siempre ha ido acompañado de poesía, "como se ve en nuestros hymnos santíssimos, y yo tengo referido en mi *Isidro*". Los ataques a la poesía se explican en parte por el rechazo cristiano de la mitología pagana, en parte por los atentados contra la moral y las costumbres de que se hicieron culpables muchos poetas; ya no ocurre esto ahora, dice Lope, ni la censura lo toleraría. Pero la poesía casta, limpia, sincera —aun la amorosa— es intachable. En seguida, Lope echa una mirada retrospectiva a la antigua poesía de España y una ojeada de conjunto a la contemporánea, con especial insistencia en los poetas de origen noble. Lope expone sus ideas de manera algo difusa, sin un engarce lógico riguroso; siempre hace esto cuando teoriza.

[14] *Colección de las obras sueltas*, ed. Sancha, IV, Madrid, 1776, pp. 513-522.

Uno de los argumentos principales de Juan del Encina y del prologuista de Espinel es la idea de que muchas partes de la Biblia están escritas en verso, lo cual confiere a la poesía una categoría divina. Como sabemos, esta doctrina se remonta a San Jerónimo; fué resultado de su estudio de la Biblia y de su humanismo eclesiástico; pero San Jerónimo no meditó acerca del origen de la poesía. La especulación teológica sobre la poesía pertenece a una etapa anterior de la primera literatura cristiana, a la época en que comienza el cristianismo a salir del encierro de la vida comunal y a tratar de ganar partidarios por medio de la literatura. Esto ocurrió hacia mediados del siglo II; aparecen entonces escritores que se proponen defender la nueva fe y hacerla aceptable a los paganos cultos. Salvo pocas excepciones, como la del sirio Taciano, estos "apologetas" ven con simpatía la antigua cultura, cosa evidente en el más importante de ellos, Justino Mártir. Aprovechan argumentos del judaísmo helenizante (Filón, Josefo), cuyo objeto era demostrar que la ley judía coincidía con la filosofía helénica; para ello, el judaísmo helenizante adoptó de la Stoa el sistema de exégesis alegórica, recurriendo también a la llamada "prueba de antigüedad", es decir, al concepto de que las obras judías son más antiguas que las de los griegos, y de que éstos conocieron y aprovecharon aquéllas. "Tales ideas pueden adoptar los más variados matices, desde la aceptación de una revelación del *logos* divino en la filosofía pagana, hasta la suposición de un plagio de las Sagradas Escrituras o de una desfiguración de la verdad por los demonios." [15] Justino se hizo eco de esta última doctrina; para él, "la fe, el mito y el culto del paganismo no son sino pérfido invento de los demonios".[16] Vimos arriba que Menéndez y Pelayo contaba entre los absurdos del *Panegyrico* la afirmación de que Lucifer escribió poesía; más adelante veremos cómo lo explica nuestro anónimo autor; en todo caso —y esto se le escapó al gran crítico español— el absurdo proviene del apologeta Justino, que, como los filósofos paganos de su época, creía en los demonios.

El sistema de concordancias de los apologetas topó con cierta oposición. Hacia el año 200, Tertuliano predica que el cristiano no debe tener cultura literaria. San Clemente Alejandrino tuvo que luchar contra este modo de ver; su actividad en la escuela de catequización de Alejandría inició justamente un período de reconciliación del cristianismo con la filosofía y la ciencia griegas; es la etapa que va de fines del siglo II hasta Constantino. San Clemente esbozó la imagen ideal del "gnóstico cristiano" y una cristología órfica que habría de aprovecharse una y otra vez —en el *Panegyrico*, por ejemplo— para defender la poética teológica. Para Orígenes, la relación

[15] Paul Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur*, Tubinga, 1912, p. 397.
[16] Hans Lietzmann, *Geschichte der alten Kirche*, II, Berlín y Leipzig, 1936, p. 178.

entre la filosofía griega y la vida cristiana, establecida por San Clemente, ya se había "convertido en una unidad harmónica, y él la defendió, tanto contra los creyentes cristianos que se oponían a la especulación como contra los gnósticos... Gracias a esta fusión, el cristianismo pudo convertirse en religión universal".[17] Orígenes había adoptado el antiguo sistema de enseñanza, que incluía entre otras cosas el estudio de los poetas y filósofos; no hizo sino completarlo con el cristianismo.[18]

Este cristianismo helenizante, cuyo último representante fué Eusebio (263-339), está íntimamente ligado al pensamiento griego (Platón,[19] la Stoa, Posidonio); es aficionado a las Musas y a la especulación filosófica. Desapareció en el momento en que el edicto de tolerancia de Constantino (313) hizo que el cristianismo emprendiera la ruta que lo constituiría en religión del Estado. La Iglesia no necesitaba ya una apologética: tomó la ofensiva, consolidando a la vez sus leyes y sus dogmas. Los autores eclesiásticos de los siglos IV a VI no son sólo escritores, sino también luchadores, que traban encarnizados combates contra los herejes y establecen un concepto de ortodoxia que marca fronteras cada vez más estrechas a la especulación, sobre todo en el Occidente latino. Hacia 400 comienza el debate acerca de la ortodoxia de Orígenes, que terminará en el siglo VI con su condena. Entre la especulación cristiana de los griegos, de *ca.* 150 a *ca.* 300, y la teología latina desde San Agustín hasta Boecio había diferencias características, que el término de "patrística" logra disimular, pero que todavía se perciben claramente en los siglos XVI y XVII (aún hoy se reflejan en el contraste existente entre el cristianismo occidental y el oriental). Una teología especulativa y platonizante preferirá tomar sus argumentos de los apologetas griegos y de los Padres del siglo III. Lo mismo cabe decir de la poética "teológica"; San Jerónimo la aprovecha para su "poética bíblica" y para los recuentos cronológicos en que funda el "argumento de antigüedad"; pero la subordina a una conexión especulativa más amplia.

La Edad Media conoció la poética bíblica y el argumento de antigüedad a través de San Isidoro de Sevilla. Con el característico orgullo nacional de los españoles, el Marqués de Santillana reproduce ambas ideas en su *Prohemio*, mencionando a San Isidoro. La poética teológica fué siempre querida de los poetas, porque dejaba a la poesía el puesto más elevado entre las artes y las ciencias; en España se impuso a pesar del aristotelismo italiano. Fray Luis de León alude brevemente a la poética teológica en la

[17] Stählin en Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 2ª parte, pp. 1329-1330.

[18] Hans Lietzmann, *Christliche Literatur*, Leipzig, 1923, pp. 9-10.

[19] Cf. el artículo "Platonisme des Pères", por R. Arnou, en el *Dictionnaire de théologie catholique*, XII, 2ª parte, París, 1935, col. 2258: *Aristote, pour eux, est le "physicien", quand il n'est pas l'athée. Platon est le "philosophe", un voyant supérieur chez qui on se plaît à retrouver l'écho des croyances chrétiennes.*

dedicatoria de sus poesías; la menciona además en los *Nombres de Cristo:* [20] a propósito del nombre *monte*, aplicado a Cristo, Marcelo cita unos versos; su interlocutor, Juliano, los encuentra muy buenos, y dice que su hermosura se debe seguramente al tema, que es el único digno de la poesía. Dios puso la poesía en el ánimo de los hombres para levantarlo hacia el cielo de donde ella procede; la poesía no es sino "una comunicación del aliento celestial y divino". El espíritu de Dios no sólo concedió a los profetas la visión de lo invisible, sino también la forma métrica, para que con ella "hablasen por más subida manera" que el resto de los hombres.

Para entender el paso de la poética "bíblica" a la "teológica", echemos una mirada a la teología española. Su renovador fué Melchor Cano [21] (1509-1560), en quien culmina una tendencia que principió a comienzos del siglo. Bajo el influjo del humanismo, la teología aspira a una nueva motivación y a un nuevo método; pasa de los argumentos racionales a los de autoridad y tradición, de la dialéctica escolástica a la investigación de fuentes, del procedimiento especulativo al "positivo",[22] del lenguaje bárbaro de las escuelas al latín ciceroniano. En el lugar del sistema filosófico viene a colocarse la "tópica" teológica, esto es, la ciencia, no de los argumentos generales propios para la silogística, sino de las fuentes de la fe, contenidas en la Revelación y en la tradición. La obra principal de Melchor Cano, el *De locis theologicis* (Salamanca, 1563), trae una clasificación de tales "fuentes" *(loci)*, que él llama *domicilia omnium argumentorum theologicorum.*[23] Entre los diez *loci* de Cano figuran, en primer lugar, los argumentos contenidos en la Escritura, en la tradición, en la enseñanza religiosa; en seguida, en orden descendente, la patrística, la teología escolástica, la filosofía; finalmente —innovación esencial— la *auctoritas historiae humanae*, esto es, la historia con sus ciencias auxiliares.

La obra de Cano significa, a juicio de ciertos historiadores católicos, "una verdadera revolución del método teológico" (Jacquin), y tiene para la teología "la misma importancia clásica" que tuvo la *Summa* de Santo

[20] Ed. Federico de Onís, I, Madrid, 1914, pp. 175-176.

[21] Los trabajos recientes de mayor importancia sobre Melchor Cano son: M. Jacquin, "Melchior Cano et la théologie moderne", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 1920, pp. 121 *ss.*; Albert Lang, *Die "Loci theologici" des Melchor Cano, und die Methode des dogmatischen Beweises*, Munich, 1925; Gardeil, "Lieux théologiques", en el *Dictionnaire de théologie catholique*, IX, 1926, cols. 712 *ss.* Sobre el origen del concepto de teología "positiva", cf. Anselm Stolz, en *Divus Thomas*, 1934, p. 327. Cf. también Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, 4ª ed., III, pp. 153 *ss.*

[22] Todavía hoy, la ciencia católica discute el concepto de teología "positiva". Un tomista como Gardeil encuentra en el jesuíta François Annat (1590-1670; desde 1654 confesor de Luis XIV), a quien están dirigidas las dos últimas *Provinciales* de Pascal, *un glissement des lieux théologiques vers la théologie positive.*

[23] Este giro imita la definición que da Quintiliano de los *loci* forenses. La tópica teológica se apoya en la retórica y en la dialéctica. También Melanchthon escribió unos *Loci theologici.*

Tomás para la filosofía.[24] ¿Qué significó la teología de Cano para la espiritualidad de los siglos XVI y XVII? Solemos dividir la filosofía española de la época en humanismo y neoescolástica; pero la teología "positiva" de Cano combina la ideología humanista con un reconocimiento respetuoso del tomismo, reservándose, sin embargo, el derecho de criticar, tanto a Santo Tomás como a Aristóteles.[25] Cano es humanista por la elegancia de su estilo, por su aversión a los "argumentos frívolos" y a los "sofismas" de la tardía escolástica, por su retorno al estudio de las fuentes; comparte con el humanismo de los alemanes —Rodolfo Agrícola fué su modelo— y de los franceses el interés por los estudios filológico-históricos, que incluyen también el lenguaje del Antiguo Testamento. Apartamiento de la escolástica por un lado, asociación de la filología hebrea con la griega y la latina por el otro: tal es el espíritu del humanismo cristiano en el primer tercio del siglo XVI, que influirá también en la reforma teológica de Cano. Cano transmitió a su discípulo fray Luis de León, quien imitó a los poetas romanos de la era de Augusto y estudió a la vez el texto hebreo de la Biblia,[26] esta forma de humanismo, que en último término se remonta a San Jerónimo. Al lado de este humanismo hay en Cano un gran aprovechamiento de los Padres de la Iglesia, sobre todo de los griegos. La lectura de la literatura de la Reforma y las discusiones del Concilio de Trento, en el cual participó Cano en 1551 por encargo de Carlos V, lo llevaron a la conclusión de que el método escolástico no era adecuado para la defensa de las verdades del dogma católico, y que había que volver a los más antiguos escritores de la Iglesia. "Más patrística y menos escolástica", tal era para muchos hombres de la época —también lo ha sido en períodos más recientes de la historia eclesiástica— una exigencia de los tiempos. Si en nuestro *Panegyrico* encontramos alusiones a San Justino Mártir, a Orígenes, a San Juan Damasceno, o si en los debates del siglo XVII sobre la pintura vemos mencionados a Filón, a San Clemente de Alejandría, a Orígenes, a San Basilio y a otros,[27] esto no es sino un reflejo de la tendencia iniciada por Cano y su escuela.

Finalmente, la importancia concedida por Cano a la *auctoritas historiae humanae*. Traducido a nuestro lenguaje conceptual, esto supone que toda la historia y la literatura profanas deben estudiarse para buscar en ellas

[24] Los tomistas no pueden admitir esto, y es natural. Los que hicieron la edición alemana de la *Summa theologica (Die deutsche Thomas-Ausgabe,* Salzburgo, [1933], tomo I, p. 326) dicen, a propósito de la *Summa,* I, VIII, *ad 2,* que en este pasaje está ya contenida la doctrina de los *loci theologici,* y que Cano se limitó a "desarrollarla".

[25] Lo mismo hicieron los jesuítas españoles. Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.,* p. 178.

[26] A este propósito hay que recordar también a Benito Arias Montano (1527-1598), quien dedicaba seis días de la semana a los estudios orientales y a la ciencia bíblica y el séptimo a escribir versos latinos (Menéndez y Pelayo, *op. cit.,* pp. 226-227).

[27] Cf. la enumeración de Padres griegos en el pasaje de Menéndez y Pelayo (*op. cit.,* p. 226) sobre la retórica de García Matamoros.

testimonios que puedan fortalecer el dogma cristiano. Es el mismo método empleado por los apologetas y los Padres pre-niceanos, pero Cano lo incorporó al sistema de la teología. Esta ideología es típica de una posición espiritual universal y harmonizadora, que se propone aprovechar todo el patrimonio espiritual, incluyendo el del paganismo, en favor de una filosofía cristiana de la cultura; es intolerante para con los herejes y los infieles, pero nunca para con los *studia humanitatis*. Esta actitud imprimirá también su sello en la literatura del Siglo de Oro español, poniéndola en violento contraste con el espíritu francés e inglés del siglo XVII. España tuvo su Inquisición y su persecución de los moros, pero no tuvo puritanismo ni jansenismo. Racine no pudo leer de niño la *Historia etiópica* de Heliodoro, considerada por sus educadores como lectura pecaminosa, mientras que Cervantes se inspiró en ella para escribir los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* y Calderón la refundió para el teatro en *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*.[28] Los tomistas aseguran que la teología de Cano y de su escuela sucumbió a los peligros del historicismo, esto es, a una erudición demasiado prolija; el reproche nos interesa, porque también los tratados españoles sobre la teoría del arte están sobrecargados de citas heterogéneas; ocurre esto en el tratado de Calderón sobre la pintura, lo mismo que en nuestro *Panegyrico*. En todo caso, podemos decir, resumiendo, que la escuela de Cano creó una atmósfera especialmente favorable al desarrollo de la poética "bíblica" y de la "teológica".

Daré en seguida un breve resumen del *Panegyrico por la poesía*. La poesía es ilustre porque viene de Dios ("del origen de los versos, que fué Dios"); pero goza de poca estimación entre los hombres, como ya lamentaba Ovidio (también Lope cita el *Hei mihi! non multum carmen honoris habet* en su ya citada *Qüestión*). Según Homero, es "honesto" oír a un poeta cuando su voz se asemeja a la de los dioses (*Odisea*, IX, 3). La poesía se inventó para loar a Dios; su meta no es sólo deleitar; el autor se propone demostrar esto, en provecho de los poetas, "por ser consejo de Platón cudiciar su amistad" (?); siete ciudades se disputaron la cuna de Homero, y Alejandro veneró sus obras; Platón imitó a los poetas cuanto pudo, y si los proscribió de su República fué para que no se viese que los imitaba: "por no tener a los ojos el testimonio de su hurto, ni el autor de lo que se abrogaba. . ." Petrarca fué coronado de laurel en el Capitolio; Ptolomeo pagó a los atenienses un precio muy alto por las tragedias de Eurípides y erigió un templo a la memoria de Homero. También recibieron honores el poeta siciliano Gerónimo Perdilebro (?), el poeta ateniense Arquimelo,[29] Claudiano, Ennio, Estacio, Silio Itálico, Marcial, etc.

[28] Sobre la popularidad de la *Historia etiópica* entre los erasmistas españoles, cf. Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, París, 1937, p. 663 [= trad. de Antonio Alatorre, México, 1950, II, pp. 222-225.]

[29] Poeta de la corte de Hierón II (Ateneo, V, 209 *b*).

Con esto queda demostrado por "inducción" el valor concedido en todo tiempo a los poetas. En seguida, el autor aduce un argumento de orden teológico. Según la interpretación rabínica, las "fuentes de Jerusalén" del último versículo del Salmo LXXXVI son los poetas. En la Biblia de Vatable dice: "En tus fuentes, oh Sión, están todas las venas, estudios y concetos de mi ingenio." [30] Las autoridades mencionadas a esté respecto en el *Panegyrico* son San Ambrosio y Platón; éste fué el mayor enemigo de la poesía, pero la conoció mejor que nadie, como lo muestra el tercer libro de las *Leyes;* [31] la alabanza del enemigo vale más. Que "el furor poético es merced del cielo" lo dicen Marsilio Ficino, Lucano, Ovidio, Calpurnio Sículo, Cicerón, Orígenes, Boccaccio y muchos otros; ellos demuestran la "divinidad" de la poesía, divinidad que por sí sola prueba que el deleite no es el único fin de la poesía: antes bien, ésta reúne lo agradable a lo útil, como lo confirman Plutarco, San Justino Mártir *(Liber quaestionum ad orthodoxos)* [32] y otros. ¡Extrañas autoridades! También nuestro autor piensa que tales razones son "más de conveniencia que de fuerza"; añade que Aristóteles tuvo en mucho a la poesía y la llamó timón de la vida humana (?). Es decir, que las autoridades principales que cita son Plutarco y un apologeta cristiano, y que Aristóteles sólo aparece mencionado de paso, en último lugar y en un contexto bastante extraño; nada revela más a las claras en qué medida el Siglo de Oro se había apartado ya del aristotelismo.

El autor pasa luego a los raciocinios "infalibles", "aunque sea con razones de escuela". Las cosas reales se dividen en especulativas y prácticas; especulativas son la metafísica, la física, las matemáticas; la práctica se divide a su vez en *agibilia* (jurisprudencia) y *factibilia* (las artes mecánicas, la gramática, la poesía, la retórica, la dialéctica, la lógica). La poesía, sin embargo, abarca a todas las ciencias y artes, esto es, a la práctica y a la especulación, y es por lo tanto más noble que la misma filosofía;[33] bien podría, pues, llamarse ciencia. En todo caso, la poesía es la más elevada y la más antigua de las artes, como lo demuestran Patrizzi y Estrabón. Viene, por fin, la definición de la poesía: es un arte imitador de acciones, costumbres y emociones humanas; consiste en una "oración fabulosa"; es útil y amena; aparta a los hombres del vicio haciéndolos virtuosos (evidentemente, el estudio de Horacio ha hecho olvidar al autor el origen

[30] Las *fontes Ierusalem* no aparecen en el pasaje indicado de los Salmos; sólo figuran una vez en el Salterio: *In ecclesiis benedicite Deo Domino de fontibus Ierusalem* (Salmo LXVII, 27). Posiblemente el autor se refiere a esta frase.

[31] Alude evidentemente al libro III, 700-701 de las *Leyes,* aunque en ese pasaje Platón acusa a los poetas de haber destruído las antiguas leyes musicales.

[32] Las *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos* son obra pseudojustiniana; cf. Stählin, en la *Geschichte der griechischen Literatur* de Christ-Schmid, II, p. 1287.

[33] Esto contradice a Aristóteles (para quien la poesía era parte de los *factibilia)* y a la escolástica.

y el sentido teológico de la poesía). En seguida hay un breve pasaje sobre los cuatro géneros de la poesía: el poeta épico —"heroico"— enciende el ánimo de los oyentes, estimulándolos a las acciones sublimes; el trágico hace a los oyentes piadosos para con los míseros; el cómico instruye al ignorante vulgo; el lírico translada al oyente del amor de las creaturas al del Creador.[34] La poesía puede también exponer doctrinas científicas en forma artística; lo mismo que la filosofía, contiene en sí a todas las artes y ciencias, como dice también Estrabón. Según los antiguos, la poesía es una "filosofía principal"; [35] puede tratar problemas teológicos, puede poner en verso la lógica y otras ciencias. Vitruvio lamentaba no poder poner en verso su "divina arquitectura". La poesía tiene más fuerza de persuasión que la lógica; inflama el ánimo de los soldados (Tirteo), hace que el sol se detenga (Josué), es "superior a la artillería" [36] (II Paralipómenos, XX, 20 *ss.)* y también cura las enfermedades del espíritu y del cuerpo.[37] "En fin, la poesía es la sal que nos preserva de la corrución deste siglo, es el primor con que se realzan y esmaltan los concetos, y el engaste perfectamente labrado a la piedra, que sin él no descubriera valor ni hermosura." Para demostrar la dignidad de la poesía, el autor menciona las honras fúnebres de Marini, que tuvieron lugar en Roma en 1626.

La mayor parte de los autores que hablan del origen de la poesía se apoyan en el pasaje de San Agustín sobre los poetas teólogos; los inventores son, para San Agustín, Hermes Trismegisto, Orfeo, Museo, Lino, Hesíodo. Otros van más lejos, remontándose hasta Moisés o, más aún, a los tiempos de Nemrod. "Pero tuvo más noble origen, que fué en Dios: el cual lo dispuso y ordenó todo con tal medida,[38] que no es otra cosa (como dice Pitágoras) sino una cierta manera de verso limado, o una música peregrina (como dice Platón) de muchas naturalezas, y una correspondencia". San Agustín comparó la creación con un epigrama o soneto; [39] según San Basilio y San Ambrosio, el mundo es una obra de arte que alaba a su creador. En la Sagrada Escritura está "lo más culto de la poesía"; Dios mismo se sirve de ficciones poéticas, como cuando, por boca del profeta Oseas (XI, 4), alude a la Encarnación. Aún más, el estilo mismo de la poesía

[34] Se refiere probablemente a los himnos.

[35] Ya lo había afirmado Alonso López Pinciano en su *Philosophia antigua poética* (1596), remitiendo al filósofo platónico Máximo de Tiro. Todavía se da, pues, la identificación de la filosofía con la poesía, tan típica de la tardía Antigüedad y de la Edad Media.

[36] "...esta fuerza de los versos, superior a la artillería, esperimentaron también los Amonitas, Moabitas e Idumeos, quando el capitán Josafá los venció, poniendo en la vanguardia un escuadrón de Levitas, que fueron diciendo el Salmo 135 con que començó la batalla y apellidó la vitoria."

[37] Recuérdese que Plutarco consideraba la música como medicina contra la peste.

[38] Sabiduría de Salomón, XI, 21.

[39] Se refiere al *carmen uniuersitatis* (cf. *supra*, p. 759).

(metros, figuras, tropos) proviene de la Biblia, como lo muestran San Cirilo de Alejandría, Tertuliano, San Jerónimo, San Agustín, Casiodoro. Los primeros poetas después de la creación fueron Luzbel y los demás ángeles, que alabaron a Dios con himnos (Job, XXXVIII, 4 y 7). Según el cardenal Cisneros, el arcángel Miguel enseñó la poética a Adán; después de Adán, los primeros poetas fueron Caín, Abel, David. En los salmos hay figuras retóricas, como la anadiplosis, la epanáfora, la aposiopesis, la epístrofe, que también encontramos en Ovidio, Virgilio, Terencio, Marcial.

Debemos estar seguros, añade el autor, de que también Cristo escribió poesía, puesto que, en virtud de la "infusión" divina, conocía todas las ciencias y artes. Esto parece asombroso al lector moderno, pero corresponde al dogma, a la idea de la *sapientia Christi*; es patrimonio fijo de la teología católica. El primer manual de teología cristiana son los *Quattuor libri sententiarum* de Pedro Lombardo (hacia 1150), *synthèse à peu près complète de la doctrine, dont les grandes lignes se retrouvent encore dans le programme actuel... Essentiellement impersonnelle, l'œuvre se présente, du point de vue littéraire, comme un résumé sans vie ni chaleur, sans guère de vue philosophique non plus, mais bien ordonné...*[40] En las *Sentencias* (III, *distinctio 14*) leemos: *Dicimus animam Christi per sapientiam sibi gratis datam in Verbo Dei, cui unita est, unde etiam perfecte intellegit omnia scire quae Deus scit, sed non omnia posse quae potest Deus* (*PL*, CXCII, col. 783). Esta doctrina, que reaparece en San Alberto, en Santo Tomás, en San Buenaventura, había pasado ya a la literatura en lengua vulgar gracias a fray Luis de León: "En el saber de Dios están las ideas y las razones de todo, y en esta alma [la de Cristo] el conocimiento de todas las artes y ciencias."[41]

Nuestro anónimo hace suya esa doctrina, interpretándola caprichosamente. Cristo se sirvió de la lógica al refutar a los escribas, empleó la retórica en sus parábolas y en su carta a Abagaro de Edesa, a quien envió también su retrato, hecho de su misma mano. Hay buenas razones para pensar que escribió versos, lo mismo que su gloriosísima Madre (en el *Magnificat*). Nosotros mismos, los hombres, somos según San Pablo (Efesios, II, 10) el "poema de Cristo"[42] (αὐτοῦ γάρ ἐσμεν ποίημα, *ipsius sumus factura*). San Clemente de Alejandría, dice el *Panegyrico*, llama a los hombres "un hermoso himno de Dios, compuesto en justicia".[43]

[40] J. de Ghellinck, *L'essor de la littérature latine au xiie siècle*, París, 1946, I, pp. 71-72.

[41] *Nombres de Cristo*, ed. F. de Onís, I, Madrid, 1914, p. 99, 18 *ss.*

[42] El autor juega aquí con los dos sentidos de la palabra ποίημα.

[43] En el *Protréptico* (amonestación a los paganos) de San Clemente no encuentro esta frase textualmente, pero Cristo aparece como nuevo Orfeo, y a la vez como nuevo cántico, como harmonía del mundo y Logos divino. Éste desdeñó la lira y el harpa, los instrumentos sin vida, llenó de harmonía, por medio del Espíritu Santo, a este mundo y también al mundo pequeño, el hombre, y alaba a Dios con

Pero también el demonio fué poeta, pues escribió los oráculos, que, como es bien sabido, estaban en verso;[44] porque, a pesar de haber perdido en su caída "las obras de la voluntad, las del entendimiento le quedaron, como a los demás ángeles".[45] En una ocasión, estando el diablo en el cuerpo de un poseso, el exorcista le exigió que recitase unos versos, y él se equivocó en una quintilla, pero sólo "fué porque lo quiso y no por ignorarlo". San Pablo citó versos de Arato, Menandro, Epiménides. El autor enumera en seguida a los poetas cristianos San Juan Damasceno,[46] Juvenco, Fortunato, Licencio,[47] Sedulio, Prudencio, Tertuliano, San Gregorio, San Cipriano, Santo Tomás de Aquino, San Oriencio y muchos otros. Sigue una enumeración de papas, emperadores y reyes poetas.

En España siempre se ha cultivado la poesía, dice el *Panegyrico*, sobre todo en Andalucía, donde, según Estrabón, ya se hacía poesía antes del Diluvio.

> Donde se conocerá bien cuán capaz es nuestro idioma de aventajarse en este arte a algunas naciones que nos tienen por bárbaros, y sómoslo cierto en el descuido que hay del pulimento con el arte, que como mina de oro finísimo se ha descubierto en tantas partes; pero es el daño que, con preceto y medio, algunos nos arrojamos a hombrear con los Virgilios y Horacios de la poesía, y (mayor mal) a censurarles lo que no entendemos. Cierto que cuando veo algunos concetos de coplas antiguas, dispuestos con la poca noticia que deste arte había en el tiempo que se escribieron, me parecen riquísimos diamantes por labrar, sin que me satisfaga más lo muy culto y aliñado de otra lengua.

Estas frases son gracioso testimonio de la típica simbiosis española —característica también de Góngora— entre la poesía culta y la tradición "popular". El *Panegyrico* termina con un profuso inventario de poetas españoles, al cual sigue un catálogo de poetisas (Débora, Judit, las Sibilas, Proba, Santa Teresa y... la Virgen María).

La obrita no contiene ideas originales, pero eso precisamente la hace representativa de la teoría poética y de la ideología del Siglo de Oro espa-

---

ese instrumento de muchas voces que es el hombre. El Señor convirtió al hombre en un instrumento hermoso, pleno de espíritu. Cf. Hans Lietzmann, *Geschichte der alten Kirche, op. cit.*, II, p. 288.

44 La idea se encuentra ya en la primera apología de Justino, cap. LIV: "Podemos demostrar que [las fábulas de los poetas] se inventaron por obra de los espíritus malos para engañar y extraviar al género humano", etc.

45 Aquí el autor cita el *De angelis* de Suárez y muchas otras autoridades. La doctrina es ortodoxa. También aparece en *El mágico prodigioso* de Calderón (III, 548), donde el demonio dice: "La gracia sola perdí, la ciencia no".

46 *Ca.* 675-749; "el último gran teólogo de la Iglesia griega que tuvo una perspectiva universal", como ha dicho Berthold Altaner.

47 Cf. Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2ª parte, p. 462.

ñol. Como lo ha mostrado nuestro examen, el *Panegyrico* sigue de cerca a los antiguos panegíricos de las artes en cuanto a la forma y adopta sus tópicos epidéicticos: carácter enciclopédico del arte de que se habla, su utilidad, su origen divino, el "catálogo de héroes". A estos elementos humanísticos viene a sumarse la "poética bíblica", que conocemos a través de la literatura cristiana antigua y medieval; sólo en España pudo hallar fértil acogida esta poética, sobre la base de la teología, renovada en el siglo XVI. De este modo, la poética bíblica dió lugar a una poética teológica y hasta a una metafísica teocéntrica de las artes, incompatible con el tomismo; es el paralelo teórico —raras veces expresado conceptualmente— de una idea del mundo y del hombre que, en el rico despliegue del Siglo de Oro, adopta un sentido y un rango muy especiales. En la poesía de fray Luis de León, en el teatro español, en la pintura de Zurbarán, Valdés Leal, el Greco, lo humano aparece siempre en su relación con Dios; por encima del caos de la tierra se nos revela el cielo. Sólo esta perspectiva nos permitirá captar el sentido más hondo de la poesía de Lope y de Calderón.

La relación del hombre con lo supraterreno se manifiesta principalmente en el concepto de la muerte. Para la gran poesía española, la muerte no es una catástrofe destructora, ni un despiadado punto final, sino una tranquila despedida y una suave transición. En Lope, por ejemplo, el valeroso capitán de bandidos, Pedro Carbonero, dice a un amigo:

Despidámonos los dos:
morir quiero, morir quiero.
¡Oh mundo, no más con vos!
Muera Pedro Carbonero,
y muera en la fe de Dios.

Esta reconciliación con la muerte, este ligero y piadoso desprendimiento del mundo, lo encontramos también en Cervantes, aunque él sea más ajeno a la ideología de la interpretación teológica del arte. El final del *Quijote* es significativo; el ingenioso hidalgo cae, en el curso de su breve agonía, en un profundo sueño, del cual despierta transformado: no sólo ha recobrado la razón, sino también su verdadero nombre de Alonso Quijano "el bueno". La muerte corporal es a la vez una restitución espiritual, en la cual el moribundo reconoce, "dando una gran voz", la misericordia divina. Don Quijote entrega el alma como hombre cuerdo; y su creador, "el gran Cervantes, tan amable y lleno de delicado humor, hasta en los días de su ancianidad y de la agonía", como dijo Friedrich Schlegel, escribe todavía en su lecho de muerte, después de recibir la extremaunción, la dedicatoria de su última novela al conde de Lemos, "puesto ya el pie en el estribo", como escribe recordando unas "coplas antiguas". También aquí,

como en el teatro de Lope y Calderón, el mundo se ha reconciliado con el más allá. Este gran arte español no desdeñó ningún aspecto del mundo natural, y ninguno del sobrenatural. Cuando el clasicismo francés decreta, por boca de Boileau:

De la foi des chrétiens les mystères terribles
d'ornements égayés ne sont point susceptibles,

está aislando a la poesía de la fe, y al cristianismo de la cultura. Esto produce un desgarramiento dentro del mundo espiritual, que después habrá de repetirse en el alma de muchos hombres como Pascal o Racine. Los autos sacramentales de Calderón nos parecen a la vez más humanos y más divinos que el arte codificado por Boileau. El clasicismo, la observancia aristotélica, no sólo limita al mundo, sino también al arte. Si todas las artes tienen su origen en Dios, el arte mismo obtiene una nueva libertad y una nueva inocencia; es comedia que se representa ante Dios, y con ello, un símbolo de la vida misma, del "gran teatro del mundo", cuyos papeles han sido repartidos por Dios.

XXIII

LA TEORÍA DEL ARTE EN CALDERÓN Y LAS ARTES LIBERALES

Al exhumar el anónimo *Panegyrico* de 1627 hemos podido reconstruir una teoría poética de la cual, que yo sepa, no se tenía noticia alguna. Presentaré en seguida otra exhumación distinta, que viene a ampliar y a corroborar los resultados obtenidos en la primera. El texto no proviene de un anónimo, sino del propio Calderón de la Barca. Las bibliografías de Calderón registran un *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura,* impreso una sola vez —1781— en un lugar recóndito; hasta ahora no se había concedido atención a esa obra. En 1936 hice una reimpresión de ella con traducción alemana y comentario; [1] para todos los pormenores me remito a esa publicación. Aquí sólo quisiera hacer resaltar aquellos elementos que contribuyen al conocimiento de la teoría del arte en España y en Calderón. En este examen volveremos a encontrarnos con varios temas fundamentales del presente libro.

El "tratado" de Calderón no es en realidad un tratado, sino un dictamen en favor de los pintores madrileños, que estaban en pleito con el fisco; se escribió en 1677, medio siglo después de aparecer el *Panegyrico.* Los impuestos exigidos a los pintores eran desde hacía mucho una causa de litigio en España; Carl Justi ha estudiado este asunto en su *Velázquez:* [2] "Lo enojoso de ese impuesto exigido a los artistas era ante todo la identificación de su arte, que ellos creían libre, con el trabajo asalariado". Pero tras todo esto encontramos una vez más —la última— algo que Justi no podía ver: la cuestión de las artes liberales y su relación con la actividad artística del hombre.

El primer ataque del fisco ocurrió en 1600 y se dirigió contra el Greco; el último fué de 1676, y dió motivo al dictamen de Calderón, que es la única obra teórica sobre el arte que conocemos de él. Para comprender este fenómeno deberemos remontarnos a la teoría italiana del arte, que conocemos gracias a la *Kunstliteratur* de Julius von Schlosser (1924), a la *Idea* (1924) de Erwin Panofsky y a la obra de Fritz Saxl intitulada *Antike Götter in der Spätrenaissance* (1927).

En la Florencia del Quattrocento, el Renacimiento descubre su afinidad electiva con el pensar y el crear de la Antigüedad. Las artes plásticas se desarrollan con increíble fuerza creadora, conquistando entre príncipes

[1] *RF,* L, pp. 89 *ss.*
[2] *Diego Velázquez und sein Jahrhundert,* Zürich (Phaidon), 1933, p. 233.

y ciudadanos un nombre que no habían tenido desde los tiempos del Imperio romano. Al mismo tiempo sube la posición social de los artistas y su consciencia de sí mismos; ya no quieren ser meros obreros sin nombre, ya no toleran que se les confunda con los artesanos. ¿Acaso su oficio no exige conocimientos científicos? ¿No tienen que estar familiarizados con la geometría y la perspectiva? ¿Acaso los autores antiguos no colocaban a los pintores entre los representantes de las artes llamadas "liberales", artes dignas, como su nombre lo indica, de un hombre libre? Todas estas cuestiones se discuten a partir del siglo XV, dando lugar a una literatura que, aunque relacionada con la Antigüedad en muchos sentidos, adopta el carácter de una disciplina nueva.

¿Qué distinguía, pues, al nuevo arte italiano de la pintura medieval? ¿Qué diferencia había entre Giotto y Cimabue? Para el siglo XIV y el XV el progreso consistía ante todo en la "naturalidad" de las figuras de Giotto; se había vuelto a descubrir a la "naturaleza", perdida desde la Antigüedad. La pintura debía ser "imitación" de la naturaleza; y esta misma definición se encontraba en la historia del arte de la época helenística. Las creaciones de la naturaleza —como el cuerpo humano, la más perfecta de todas ellas— se caracterizan por sus proporciones; el artista que las conozca a fondo, se decía, podrá competir con la naturaleza y hasta transformarla, exaltándola por medio de una selección. La pintura presuponía, pues, el estudio detenido de la ciencia de la proporción; lo mismo que la naturaleza, tenía que lograr la "concordancia de todas las partes proporcionalmente ligadas entre sí", según dice Schlosser; como todas las ciencias —la retórica y la música, por ejemplo—, la pintura debía disponer de un conjunto de reglas y leyes; debía, en fin, convertirse ella misma en ciencia, para que el hombre pudiese crear obras "verdaderas" y "hermosas".

Es evidente que esta "teoría de la imitación", como más tarde la de la poética aristotélica, teoría divulgada sólo a partir de 1550, era ambigua, pues no quedaba claro si el artista debía aspirar a lo que Panofsky llama la "representación fiel de lo real" o bien a un procedimiento ecléctico e idealizador. Pero en sus comienzos, y aun en sus años de culminación, el Renacimiento no se hizo aún cargo de este dualismo; su teoría del arte no era especulativa, sino práctica, porque la ciencia de la proporción, entre otras, debía servir de fundamento y de auxilio al artista. Por otra parte, la teoría del arte de los primeros años del Renacimiento no sólo perseguía un fin práctico, sino también una meta apologética; quería "legitimar al arte contemporáneo como heredero auténtico de la Antigüedad grecolatina, y lograr, por medio de una enumeración de sus méritos y cualidades, que se le concediera un lugar entre las artes liberales".[3] En ese momento, la teoría del arte no se ha visto aún afectada por el neo-

[3] Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig, 1924, p. 26.

platonismo florentino; sólo a partir de mediados del siglo XVI, el concepto de la "idea artística" va pasando cada vez más a primer plano, y acaba por convertirse en principio supremo. En la segunda edición de las *Vidas* de Vasari, la "idea" todavía aparece mencionada en forma accidental e irreflexiva; pero más tarde, una vez elaborada sistemáticamente, determinará la teoría del arte del llamado "manierismo", expresada en el *Trattato dell'arte della pittura* (1584) de Giovanni Paolo Lomazzo y en la *Idea de' scultori pittori e architetti* (1607) de Federigo Zuccari. Así, la doctrina manierista del arte es la primera que asimila la especulación filosófica; esta innovación se debe, según Panofsky, al hecho de que para aquella generación de artistas "la posición del espíritu frente a la realidad de los sentidos" se había hecho problemática. A partir de *ca.* 1600, la doctrina del manierismo se ve amenazada por el nuevo "naturalismo" (Caravaggio); finalmente, desde mediados del siglo XVII, una nueva teoría idealista viene a enfrentarse, tanto al manierismo como al naturalismo, venciendo en 1664 con la *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* de Bellori, y pasando en esta forma al clasicismo francés.

He aquí un esbozo simplificado de la historia de la teoría del arte italiana, tal como nos la presentan Panofsky y Schlosser. No existe aún un trabajo análogo sobre la teoría del arte en España; las dos páginas que Schlosser le dedica en su obra (pp. 557-558) distan mucho de colmar esta laguna.

La teoría española del arte se inspiró, sin lugar a dudas, en la italiana; son frecuentes las menciones de Vasari, Lomazzo, Zuccari, y las obras teóricas adoptan series enteras de argumentos, hasta de los primeros autores que trataron la materia. La teoría del arte en España se inicia como aspecto de la historia del italianismo español; más tarde seguirá por su propio camino. Una de las diferencias esenciales entre la evolución italiana y la española es el hecho mismo de que la pintura española haya adoptado el naturalismo de un Caravaggio sin encaminarse hacia el clasicismo; no tendía a una estética normativa, sino —como el *Panegyrico*— a un ensalzamiento de la pintura. Los autores citan con este objeto a los escritores eclesiásticos griegos y latinos de los siglos IV a X y además a autores antiguos como Jenofonte, Plinio, Quintiliano, y a italianos como Francesco Patrizzi, Antonio Possevino, Polidoro Virgilio, Celio Rodighino y otros.

La teoría del arte comienza en España en el año 1526, con Diego de Sagredo. En el siglo XVI se limita a comparar el valor de la pintura con el de las siete artes o a incorporarla a la geometría. En el siglo XVII, Valdivielso demostrará que la pintura no es sólo una de las artes liberales, sino además la primera de ellas; a Calderón correspondió la tarea de exponer esta idea de manera sistemática.

El dictamen de Calderón adopta la forma de una declaración jurídica; está escrito, protocolado y firmado por el poeta el 8 de julio de 1677. Al comienzo, Calderón afirma haber sentido siempre "natural inclinación" por la pintura. La define como un casi remedo de las obras de Dios y como emulación de la naturaleza. Encuentra su origen "en el asentado principio de recibidas autoridades, que bien como la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, sacó de una Nada la fábrica de Todo", así quiso también que la pintura se produjese de otra Nada, del juego de muchachos en la playa; uno de ellos, dice, comenzó a dibujar en la arena con un dedo los perfiles de la sombra del otro. Tal fué el origen de la pintura: fué "su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lámina la arena, su primer pincel el dedo y su primer artífice la joven travesura de un acaso". Si la pintura no se cuenta entre las artes liberales es porque es el arte de las artes; a todas domina, puesto que todas la sirven. La gramática la ayuda con sus "concordancias" (entre las diversas partes de la oración), pues la pintura debe poner lo blanco en la azucena, lo rojo en el clavel, etc.; de lo contrario, incurriría en "solecismos". De modo análogo contribuyen la dialéctica (el razonamiento es aquí un tanto confuso) y la retórica; porque la pintura puede persuadir, como lo pueden las palabras. La aritmética y la geometría contribuyen con la ciencia de la proporción y de la perspectiva. ¿Y la música?

> Si ella tiene por objeto suspender el espíritu a cláusulas sonoras, a no menos acordes cláusulas le suspende la pintura, con las ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído; y más si terminando el horizonte, se corona de nubes y de cielos, llevándose tras sí la imaginativa a la especulación de signos y de planetas. Con que contribuyendo a la pintura, la gramática sus concordancias, la dialéctica sus consecuencias, la retórica sus persuasiones, la poesía[4] sus inventivas, sus energías la retórica, la aritmética sus números, la música sus consonancias, la simetría sus medidas, la arquitectura sus niveles, la escultura sus bultos, la perspectiva y óptica sus aumentos y disminuciones, y finalmente la astronomía y astrología sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que, número transcendente de todas las Artes, sea la principal que comprehende a todas?

Entre los protectores de la pintura, que en parte fueron a la vez pintores, Calderón menciona al joven Nerón, a Hadriano, Marco Aurelio, Alejandro Severo, Constantino VIII,[5] Alejandro Magno, Julio César, etc.; en época más reciente, León X, que elevó a Rafael al rango de cardenal,

[4] Como parte de la retórica.

[5] La fuente: Sigeberto de Gembloux en *MGH, Scriptores,* VI, p. 346. Cf. Gibbon, *Decline and fall of the Roman Empire,* cap. XLVIII.

Julio II, Felipe II y otros. Como última y máxima prueba de la dignidad de la pintura, Calderón dice finalmente:

> Dios cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios cuando hombre, no habiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores a cuantos lo intentaron, por que el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica... de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaén y Oviedo: con que formando este testigo de su deposición un círculo perfecto, ...vuelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la pintura remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras.

Calderón incorpora de este modo al amplio conjunto de la teoría teocéntrica del arte la demostración de que la pintura es un "arte liberal". La explicación "natural" del origen de la pintura (un juego de niños) insinúa que la misma sabiduría divina tuvo interés en su aparición. Dios es el pintor del universo y el creador del hombre "según su imagen"; volvió a convertirse en pintor en el lienzo de la Verónica. Calderón concibe la creación —platónicamente— como calco de una idea preexistente; así también en el auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro*, II (*Autos*, Madrid, 1717, II, pp. 394-395):

> Este campo que poblado
> hoy de fábricas se ve,
> nada pulido era entonces
> antes de labrarse en él,
> una confusión, un caos,
> tan informe al parecer,
> que no le hiciera tratable
> sino el supremo pincel,
> que corrió desde la idea
> del primero ser sin ser
> rasgos de su omnipotencia
> y líneas de su poder.

"Dios como pintor" es un viejo tópico, que apareció por vez primera en Empédocles y Píndaro y que San Clemente Alejandrino transmitió a la Edad Media. Schlosser ha estudiado su trayectoria por el Renacimiento.[6] También figura en Lope, a propósito del himno *Caeli deus* (*Analecta hymnica*, LI, 36), antes atribuído a San Ambrosio, cuyo tercer verso dice:

Candore pingis igneo.

[6] *Präludien, Vorträge und Aufsätze*, Berlín, 1927, pp. 296-297.

La doble función tradicional del *deus pictor* —a la vez pintor del universo y configurador del hombre— debió de ser muy importante para Calderón, pues contribuía a ahondar la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, que constituye un elemento básico del concepto calderoniano del mundo. El dictamen de Calderón revela, en su construcción, en su razonamiento y en su estilo, aquella transmutación personal de las ideas tradicionales, que podemos ver en sus comedias y, ante todo, en sus autos sacramentales. Erudición enciclopédica, pero erudición subordinada al vigor y a la riqueza de la construcción ideológica; refinada elaboración conceptual y harmónica fusión de todos los motivos; cuidadoso desmembramiento, hecho en forma rigurosamente simétrica, que culmina en un todo meditado, proporcionado y claro: estos rasgos estilísticos del arte calderoniano aparecen también en el dictamen.

El examen del tratado corrobora la valiosa observación de Lucien-Paul Thomas[7] de que Calderón tuvo un concepto personal y bien meditado del arte.

Debería hacerse un *index pictorius* del teatro calderoniano, que incluyera las muchas metáforas y conceptos que Calderón tomó de la pintura. Habría que examinar también las descripciones en que Calderón compite con el arte del pintor —*sit ut pictura poesis*—, tales como la pintura de las fiestas cortesanas y de las fastuosas procesiones españolas (por ejemplo en *La banda y la flor* o en *Guárdate del agua mansa)*. Nosotros sólo estudiaremos brevemente las tres obras en que la pintura es elemento fundamental de la acción dramática: las comedias *Darlo todo y no dar nada* y *El pintor de su deshonra*, y el auto sacramental que lleva el mismo título de esta última.

Darlo todo y no dar nada tiene por tema una historia referida por Plinio y por Eliano: el amor de Alejandro Magno por Campaspe, el retrato que hace Apeles de la muchacha y su amor por ella. Apeles cree necesario renunciar a su pasión por respeto del rey, y acaba por volverse loco; Alejandro le cede entonces a su amada, probando con ello a Diógenes que no sólo es capaz de dominar al mundo, sino también de dominarse a sí mismo. Los relatos antiguos que están en la base de esta historia figuran entre las anécdotas más populares del Renacimiento.[8] Calderón tomó de ella el tema central, aprovechando a Diógenes para construir una trama secundaria de carácter cómico.

[7] "François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderon", en *Revue de Littérature Comparée*, 1924, pp. 199 *ss.* En el *Bulletin Hispanique*, L, 1948, pp. 119 *ss.*, podrá verse una noticia bio-bibliográfica sobre L.-P. Thomas.

[8] Cf. E. Kris y O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934, principalmente pp. 49 *ss.* La comedia lopesca *Las grandezas de Alejandro* —según Menéndez y Pelayo, "una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope"— tiene muy escasos puntos de contacto con *Darlo todo y no dar nada;* no aparece en ella la competencia de pintores. El primer acto contiene algunas ideas sobre la pintura (ed. Academia, Madrid, 1890-1902, VI, pp. 327-329).

Señalaré los elementos significativos del concepto que Calderón tenía de la pintura. Tres pintores —Timantes, Zeuxis y Apeles— han hecho cada uno un retrato de Alejandro; éste los recibe como a representantes de la mejor de todas las artes:

> Ejercéis el mejor arte,
> más noble y de más ingenio.

El rey examina en seguida los tres cuadros; rechaza el de Timantes tachándolo de lisonjero y mentiroso, porque no reprodujo su ojo "lagrimoso"; pero repudia también a Zeuxis por haber representado el defecto con excesiva fidelidad, faltando de ese modo al respeto debido; sólo Apeles atinó (ed. Keil, IV, p. 5 *a)*:

> Que sólo vos sabéis cómo
> se ha de hablar a su rey, puesto
> que a medio perfil está
> parecido con extremo;
> con que la falta ni dicha
> ni callada queda, haciendo
> que el medio rostro haga sombra
> al perfil del otro medio.

Este pasaje nos dice que hay que retratar a los reyes de medio perfil. Apeles es nombrado "pintor de cámara". Hay un pasaje análogo en el auto *El lirio y la azucena*, al final del cual:

> Se descubre un lienzo grande pintado en el retablo y altar de la iglesia de San Sebastián; encima del ara del copón del Santísimo Sacramento, un sacerdote en pie, haciendo cara hacia el altar; y el pueblo, que se pinte numeroso y vario, y el rey de rodillas en la última grada, procurando que se vea el rostro, aun más que medio perfil.

La comedia sobre Alejandro tiene además otro elemento importante para la teoría artística. Campaspe es uno de esos personajes, tan frecuentes en Calderón, que, educados en la soledad, pasan bruscamente y por un cambio de fortuna a un mundo que les es extraño. Campaspe se ha criado en el desierto y sólo conoce la vida natural; cuando van a retratarla, no sabe siquiera lo que es un retrato, y esto da lugar a un gracioso diálogo entre ella y las princesas Estatira y Siroes (ed. Keil, IV, pp. 21-22):

> CAMPASPE: Quisiera
> saber qué cosa es retrato.
> SIROES: ¿Nunca ha visto tu rudeza
> el primor de la pintura?

CAMPASPE: Pintura ya sé qué sea;
que en el templo he visto tablas
que, de colores compuestas,
ya representan países,
ya batallas representan,
siendo una noble mentira
de la gran naturaleza;
pero retrato no sé
qué es.
ESTATIRA: Pues que es lo mismo, piensa,
con la circunstancia más
de que la copia parezca
al original de quien
se saca.
CAMPASPE: ¿Y de qué manera
se saca?
ESTATIRA: Veráslo, cuando
a hacer el retrato vengan.

Hasta los rústicos conocen, pues, pinturas de paisaje y de batallas; las han visto en los templos aldeanos; pero el retrato pertenece a la cultura urbana, de ahí que desconcierte a Campaspe; su propio retrato la sume en dudas ontológicas.

La pintura queda con esto integrada a los "prodigios del mundo" (como el primer navío, el primer tambor, etc.), esto es, al conjunto de bienes de cultura inventados por el hombre, cuyo "origen" preocupa tanto a Calderón (como preocupaba a los antiguos). También al comienzo de su tratado sobre la pintura medita sobre el tema.

La comedia del *Pintor de su deshonra* es una de las más conocidas de Calderón; sólo haré notar los aspectos importantes desde el punto de vista de la teoría calderoniana del arte. Don Juan Roca ha quedado soltero largo tiempo, dedicando días y noches al estudio; cuando se fatiga, busca alivio en la pintura (ed. Keil, IV, p. 62 *a*):

Y si, para entretener
tal vez fatigas de leer,
con vuestras melancolías
treguas tratábades, era
lo prolijo del pincel
su alivio, por que aun en él
parte el ingenio tuviera.

Una vez casado, don Juan sigue cultivando la pintura; hace el retrato de su esposa, Serafina; en una ocasión, mientras trabaja en ese cuadro, discute la dificultad de reproducir su perfecta belleza (*ed. cit.*, IV,

p. 71 *a)*. Un hombre seduce a Serafina contra su voluntad; don Juan la busca en vano; vuelve a dedicarse entonces a la pintura, y hace para el Príncipe de Ursino un cuadro que representa al celoso Hércules, cuya amada Deyanira ha sido robada por el centuro Neso. El príncipe encarga en seguida el retrato de cierta mujer hermosa, que resulta ser Serafina; don Juan le da muerte y, "pintor de su deshonra", pinta un cuadro "con sangre".

En esta obra encontramos, pues, el concepto de la pintura como un arte intelectual también cultivado por personas de casta. Pero lo más importante es su "problemática del retrato", si se me permite esta expresión.[9] El pintor no puede reproducir fielmente un modelo de belleza ideal; por el contrario, un retrato será tanto más parecido cuanto más se aparte el modelo del canon de belleza. Debemos concluir que hasta el más hermoso retrato de mujer presupone que uno de los rasgos de la retratada peca contra las proporciones ideales. La prueba de esto está en la famosa descripción de Semíramis en *La hija del aire*, obra ya admirada por Grillparzer. Semíramis tiene la frente demasiado pequeña *(ed. cit.*, II, p. 73 *a)*:

No de espaciosa te alabo
la frente, que antes en esta
parte solo anduvo avara
la siempre liberal maestra...

Hay, pues, un defecto, lo mismo que en el rostro de Alejandro; pero este elemento negativo se torna positivo para el arte del retratista; es requisito indispensable del acierto. Verdad es que de aquí surge otro problema, el de *Darlo todo y no dar nada:* ¿qué debe hacer el artista encargado de retratar a un rey? ¿Cómo combinar la conveniencia con la verdad? Hay que ver tras estas preguntas, en primer lugar, como realidad histórica, el arte cortesano de la España de los Habsburgo, y en seguida el problema más hondo del equilibrio entre la concepción naturalista del arte y la idealista, o mejor dicho, entre la *imitatio* y el *decorum*. Pacheco[10] discute detenidamente la norma del decoro. En este sentido es útil tener en cuenta que, en su llamado *Romance autobiográfico*,[11] Calderón creó un autorretrato literario de insuperable naturalismo.

[9] Sobre la pintura de retratos habla también Tirso de Molina, en el *Vergonzoso en palacio*, II, versos 673 *ss.*

[10] *Arte de la pintura*, ed. D. G. Cruzada Villaamil, Madrid, 1866, I, p. 238 *ss.* Pacheco habla del *decorum* refiriéndose a Cicerón y a Horacio. Aquí encontramos nuevamente la tendencia, iniciada en el siglo XV, de fundar el sistema didáctico de la teoría del arte sobre los cimientos de la retórica y de la poética.

[11] Cotarelo lo fecha hacia 1636. Cf. su *Ensayo sobre la vida y las obras de Calderón*, Madrid, 1924, p. 70.

En Pacheco encontramos ideas sobre la pintura de retratos que recuerdan las de Calderón:

> Las faltas no se han de disimular en los retratos, aunque es alabado Apeles en haber retratado de medio rostro al rey Antígono, que era ciego de un ojo, poniéndole de la parte del sano... Ésta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad...

Y más adelante: "...los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia..." [12]

Veamos, finalmente, el auto sacramental del *Pintor de su deshonra.* El Lucero, vestido de Demonio, confiesa a la Culpa el profundo odio que siente por el Hijo del Todopoderoso. El Hijo es maestro en todas las ciencias, en la teología, en las leyes, la filosofía, la medicina; además conoce a fondo las artes liberales: dialéctica, astrología, aritmética, arquitectura, geometría, retórica, música y poesía.[13] Pero lo que más indigna al Lucero es que el Hijo sea también pintor; acaba de concluir en seis días el cuadro de la Creación, y ahora trabaja en el retrato del hombre, imagen de su idea. Lucero teme que el Hijo anime la pintura con su soplo, y pide a la Culpa que le ayude a evitarlo y a hacer del Hijo de Dios un pintor de su deshonra *(Autos*, Madrid, 1717, I, p. 378 *a)*:

> Que aunque al óleo de la Gracia
> la pinte, también nosotros,
> haciéndola que se incline
> al temple de sus antojos,
> la haremos pintura al temple,
> aunque él la matice al óleo.

La Culpa se esconde bajo la sombra de un árbol. El Pintor divino aparece, acompañado de la Inocencia, la Ciencia y la Gracia, que traen la paleta, el tiento y los pinceles. Una vez terminado el cuadro, el Pintor da forma a la materia con el aliento de la vida; cae el cuadro, y en su lugar aparece la Naturaleza humana. Ésta comienza a hablar, pregunta quién la ha hecho pasar del no ser al ser; el Pintor responde que él le ha dado la existencia para convertirla más tarde en esposa suya. Pero la Naturaleza se deja seducir por la serpiente. Dios quiere entonces borrar su pintura, el Mundo, con la "bronquedad" de la brocha:

> El Mundo, tálamo injusto
> de sus adúlteras bodas,

[12] *Op. cit.*, II, pp. 141 y 143.

[13] Aquí el sistema de las artes liberales difiere un tanto del expuesto en el "tratado".

tengo de borrar, haciendo
que por todo el país corra,
en vez de sutil pincel,
la bronquedad de la brocha.

También empleará en su destrucción el diluvio, puesto que el agua borra las pinturas al temple (el Albedrío ha convertido en pintura al temple lo que era pintura al óleo):

Que si al temple me la ha vuelto
su Albedrío, ¿quién ignora
que las pinturas al temple
con agua no más se borran?

El Mundo y la Naturaleza piden misericordia; el Pintor arroja una tabla a las olas en señal de perdón; el Mundo y la Naturaleza se salvan en la tabla y llegan con ella a las cumbres de Armenia.

El Lucero está decepcionado de que la Naturaleza no haya sucumbido en el diluvio; decide destruir su hermosura con ayuda de la Culpa; ésta pone un clavo en la frente de la Naturaleza, diciendo:

Pincel será de mis obras
(pues que por la oposición
sus atributos nos tocan)
este clavo, que en su frente
servirá de negra sombra,
por que vean que la Culpa
su imagen a Dios le borra.

La Naturaleza, estigmatizada, huye. El Mundo pierde así su adorno y hermosura; cuando reaparece el Pintor, el Mundo le pide un retrato de la ausente:

Viendo, pues,
que ausentármela porfía,
para engañar mi amor, trato,
ya que dices ser pintor,
que a los ruegos de mi amor
de ella me hagas un retrato,
porque le traiga en el pecho.

El Amor ofrece al Pintor la caja de pinturas, que sólo contiene carmín; los pinceles que le da son tres clavos, el lienzo es una lámina de bronce en forma de corazón, el tiento una lanza: la Pasión de Cristo restituye el destruído cuadro de la Naturaleza humana.

El lector atento encontrará una serie de significativas coincidencias entre la comedia *El pintor de su deshonra* y el auto del mismo nombre. En ambas obras vemos a un pintor ocupado en hacer un cuadro, que primero pinta con pintura y después con sangre; pero el Pintor divino no reproduce un modelo vivo, sino su idea:

LUCERO: Mas nada desto me da
tanto sobresalto como
ver que de aquel ejemplar
de su idea, en quien yo absorto
miré mi primera ruina,
quiera sacar misterioso
a luz el retrato...

Aquí, lo mismo que en la comedia sobre Campaspe, el retrato aparece como un nuevo logro —el último y supremo— de la pintura. La naturaleza humana es un retrato hecho por el *logos* divino, y Él mismo, fuente y suma de todas las ciencias y artes, es pintor. La teoría del arte, expresada en forma didáctica en el "tratado", aparece como creación poética en el auto de Calderón; se nos revela como el más admirable y perfecto remate de una especulación que tiene sus raíces en la Antigüedad y en la patrística, y que se mantuvo viva durante la Edad Media y el Renacimiento. Una idea tradicional, que ha sobrevivido miles de años, cambiando de forma en cada uno de los períodos históricos de Occidente, se despliega y configura por primera, y posiblemente por última vez en esa obra poética. Nutrido y penetrado de la más antigua tradición, Calderón no sucumbe a su carga de ideas, sino que la sujeta con mano maestra, la transforma, adaptándola a su propia visión y recreándola. Si vive de la tradición y parte de ella, la transmuta, sin embargo, con suprema originalidad, comparable en esto a Dante.

Como Dante, Calderón es poeta cristiano, en el sentido más elevado y más preciso de la palabra. Esto quiere decir que su concepto del mundo y del hombre tienen como centro la fe religiosa de la Iglesia. También Lope es gran "poeta religioso" y "sacerdote creyente".[14] El dogma, la liturgia y la mística del catolicismo están tan íntimamente ligados con la cultura del Siglo de Oro español, que podemos percibirlos en todas partes; son el motivo fundamental de la época. Este hecho histórico —cuyo reconocimiento no tiene nada que ver con la exaltación romántica de España— nos hace comprender que también las fuerzas culturales laicas de ese tiempo tuvieron que incorporarse a la ideología teocéntrica del cristianismo: tanto la monarquía, la concepción de la esencia nacional, la

[14] Vossler, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XIV, p. 168.

política, como el teatro, las artes, las ciencias. No sólo se mantuvo una teoría cristiana y especulativa del arte como patrimonio patrístico y escolástico, sino que pudo resurgir en los grandes poetas como principio creador y configurador. Tal es también la causa definitiva del concepto calderoniano de la pintura; lo que confiere a la pintura su máximo valor es el hecho de que Dios se sirviera de ella en la Creación. Por otra parte, hemos visto que para Calderón el *logos* divino no es sólo pintor, sino también arquitecto, músico, poeta; todas las artes tienen en él su origen común y su prototipo sagrado. En el *Gran teatro del mundo*, el Mundo se convierte en escenario, sobre el cual Dios reparte los papeles. En *El sagrado Parnaso*, Cristo es el poeta divino o el dios de la poesía, y aparece en figura de Apolo.

También en Lope hay ideas análogas. En *Lo fingido verdadero*, el comediante Ginés se convierte al cristianismo en pleno escenario; pertenecía a la compañía teatral del diablo, pero el martirio le lleva a la comedia divina, esto es, a la compañía teatral de Jesús:

Ahora mi compañía
es de Jesús, donde hay Padre
del santo Verbo, y hay Madre,
la siempre Virgen María.

En esta divina compañía, San Juan Bautista desempeña los papeles pastoriles, el arcángel Gabriel los de mensajeros, etc. Al final, Ginés dice desde su potro de tormento:

Pueblo romano, escuchadme:
Yo representé en el mundo
sus fábulas miserables,
todo el tiempo de mi vida
sus vicios y sus maldades;
yo fuí figura gentil
adorando dioses tales;
recibióme Dios; ya soy
cristiano representante;
cesó la humana comedia,
que era toda disparates;
hice la que veis, divina...

Así, Lope nos muestra el paso del teatro del mundo terrestre al divino, confirmando la dignidad teológica de las artes. Daré dos ejemplos más. Santa Teresa ve su alma retratada en las entrañas del Amor divino (variante del *Deus pictor*):

De tal suerte pudo amor,
Alma, en mí te retratar,
que ningún sabio pintor
supiera con tal primor
tal imagen estampar.
Fuiste por amor criada
hermosa, bella, y así
en mis entrañas pintada;
si te perdieres, mi amada
Alma, buscarte has en mí.
Que yo sé que te hallarás
en mi pecho retratada,
y tan al vivo sacada,
que si te ves te holgarás
viéndote tan bien pintada.[15]

Finalmente, encontramos a Dios como músico del universo en la oda de fray Luis a Francisco Salinas:

Ve cómo el gran maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.[16]

En la poesía clásica de España, las artes se encuentran fraternalmente unidas entre sí y a la vez ligadas a lo sobrenatural. La estrecha relación entre las artes, sobre todo entre el teatro y la pintura, no sólo se funda, claro está, en el concepto cristiano que del mundo tiene el Siglo de Oro, sino también en el fastuoso despliegue de la monarquía. Carlos V y Felipe II fueron amantes del arte y grandes coleccionistas de pinturas. El esplendor imperial de estos soberanos, cuyo gusto siguió dando la norma a la nobleza y a sus débiles sucesores, otorgó a la pintura, y sobre todo al retrato, el rango que le concedían en esa misma época las deducciones

15 *Biblioteca de Autores Españoles,* LIII, p. 510 *b.*

16 [Cf. Amado Alonso, "Fray Luis de León: *Ve cómo el gran maestro...*", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IV, 1950, pp. 183-185, y V, 1951, p. 71; y Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, 1950, pp. 180-184 y 657-660]. En *El divino Orfeo* de Calderón aparece también el tema de Dios como músico del universo:

y que ésta
está tan ejecutada
en la fábrica perfecta
del instrumento del mundo,
que en segura consecuencia
es Dios su músico, pues
voz y instrumento concuerda.

teóricas de los pensadores (con el resultado de que hasta el fisco tuvo que ceder, a pesar suyo). Estas condiciones no se dan ni en Italia, ni en Francia, ni en Inglaterra; son también la base histórico-cultural del tratado calderoniano.

El enlace de la pintura con la poesía enriqueció en gran medida a la cultura del Siglo de Oro español. Sólo en España pudo ocurrir que una victoria militar —la rendición de Breda— se convirtiera a la vez en tema de una obra pictórica (Velázquez) y en asunto de una pieza teatral (Calderón). En Shakespeare la pintura desempeña un papel muy secundario, y lo mismo cabe decir del teatro clásico de los franceses. Sólo el teatro español está en contacto vital con la gran pintura de la nación.

Las semejanzas estructurales entre el "tratado" y el *Panegyrico* son extraordinarias. También la obrita de Calderón podría intitularse "Panegírico"; sigue de cerca el esquema humanístico de los panegíricos de las artes y atestigua la vigencia de ese tipo de obras en el Siglo de Oro. Pero el autor del *Panegyrico,* si hemos de darle crédito, tenía diecisiete años cuando escribió su obra; Calderón, en cambio, escribe la suya a los setenta y siete. El autor anónimo redacta un hábil ejercicio escolar, mientras que Calderón sabe tratar la materia con la encantadora gracia y la profundidad que lo caracterizan. Ambos textos giran en torno al sistema de las artes liberales.

En el curso de nuestro estudio hemos tenido ocasión de comprobar una y otra vez la función del sistema de las artes. Transmitió al Occidente la tradición cultural de la tardía Antigüedad. La Edad Media lo consideró como orden eterno de todo conocimiento; la totalidad de las artes llegó a identificarse con la filosofía. Sólo la Encarnación podía desvirtuarlas.[17] Santo Tomás quitó a las artes la primacía de que gozaban en el orden de los conocimientos;[18] Dante, por su parte, se la restituyó.[19] Las artes liberales aparecen representadas en las catedrales góticas y también en la pintura de Botticelli. En la estética especulativa de Calderón quedarán finalmente subordinadas a un *ars mechanica,* pero sólo porque aquélla se consideraba reflejo de la acción creadora de Dios. Es la última vez que el espíritu europeo medita sobre la jerarquía y la función de las artes liberales.

En nuestros tiempos, los colegios universitarios de Norteamérica se están esforzando por salvar el humanismo restableciendo el contacto con las siete artes liberales.[20]

[17] Cf. *supra,* p. 70.
[18] Cf. *supra* pp. 90 *s.*
[19] Cf. *supra,* pp. 529 *ss.*
[20] Cf., por ejemplo, la obra un tanto ingenua del jesuíta John E. Wise, *The nature of the liberal arts,* Milwaukee, 1947.

XXIV

MONTESQUIEU, OVIDIO Y VIRGILIO

Montesquieu puso a su obra principal el siguiente epígrafe:

...prolem sine matre creatam.
OVIDIO.

Es decir, que llamó a su obra un niño engendrado sin madre. El verso completo de Ovidio (*Metamorfosis*, II, 553) dice:

Pallas Erichthonium, prolem sine matre creatam.

El héroe Erictonio fué fruto del insatisfecho amor de Hefesto por Palas; el dios persiguió a la diosa, pero no logró alcanzarla; su semen cayó en la tierra, y ésta engendró a Erictonio; pero Palas lo puso en un cestillo de mimbre y lo crió. Ariosto alude a este mito en el *Orlando furioso*, XXXVII, 27. En 1896, Camille Julian [1] recuerda los versos de las *Tristes* de Ovidio (III, XIV, 13):

Palladis exemplo de me sine matre creata
carmina sunt; stirps haec progeniesque mea.

Julian observa: *Montesquieu veut dire par là qu'il a fourni à l'*Esprit des lois *et la forme et le fonds, qu'il n'a dû à aucun ouvrage antérieur le cadre, le plan ou l'idée de son livre.*[2] No es muy claro si Ovidio alude en esos versos al mito de que Palas nació de la cabeza de Zeus o al mito de Erictonio; en todo caso el sentido está claro: mis poemas son mis hijos.[3] Los hombres cultos de la época de Montesquieu todavía leían a los poetas romanos, y debieron entender la intención del epígrafe: "este libro nació de mi espíritu". Montesquieu recordaría los versos de las *Tristes*, pero no pudo tomarlos como lema porque no cabía llamar *carmina* al *Espíritu de las leyes;* tenía que encontrar una palabra que expresara el concepto de *stirps haec progeniesque mea* y que pudiera ligarse a la idea del *sine matre creata;* el breve y vigoroso hemistiquio de las *Metamorfosis* vino a satisfacer del todo esta necesidad:

...prolem sine matre creatam.

[1] En su selección de Montesquieu (*Montesquieu. Extraits*, Hachette).
[2] *Ibid.*, p. 41.
[3] Cf. *supra*, pp. 196 *ss.*

Pero el lema no tiene nada que ver con Erictonio, y todo intento de acudir al mito para su explicación conducirá a desaciertos de pésimo gusto.

El epígrafe revela la muy justificada confianza que tenía Montesquieu en sí mismo, a la vez que pone de manifiesto su amor por la literatura antigua y su teoría del estilo. Mucho es lo que se ha escrito sobre el estilo de Montesquieu; el último ensayo sobre el tema es el de Joseph Dedieu.[4] Este autor ha pasado por alto un punto esencial: en la composición de su principal obra, Montesquieu intentó guiarse por los autores antiguos; así, comenzó el segundo tomo del *Espíritu de las leyes* con una invocación a las Musas, cuya frase final expresa el más noble entusiasmo por la razón:

> *Divines muses, je sens que vous m'inspirez, non pas ce qu'on chante à Tempé sur les chalumeaux, ou ce qu'on répète à Délos sur la lyre: vous voulez que je parle à la raison; elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis de nos sens.*

El arte de escribir de la Antigüedad exigía que el prólogo de una obra estuviese escrito en forma especialmente artística; Montesquieu se atiene a este requisito en el proemio al *Espíritu de las leyes;* es famoso el siguiente pasaje:

> *J'ai bien des fois commencé et bien des fois abandonné aux vents les feuilles que j'avais écrites; je sentais tous les jours les mains paternelles tomber, je suivais mon objet sans former de dessein; je ne connaissais ni les règles ni les exceptions; je ne trouvais la vérité que pour la perdre; mais quand j'ai découvert mes principes, tout ce que je cherchais est venu à moi, et, dans le cours de vingt années, j'ai vu mon ouvrage commencer, croître, s'avancer et finir.*

Dedieu, como ya antes de él Chérel, quiere ver en este pasaje un testimonio del "lirismo" de la prosa de Montesquieu; dice:

> *La phrase musicale atteint ici sa perfection, non seulement parce que les thèmes mélodiques s'y poursuivent à la même cadence, mais parce que chacun d'eux, après avoir suscité une grande image, s'achève dans l'apaisement du rhythme et la simplicité des mots.*[5]

Pero ¿acaso hemos de creer que Montesquieu abandonó mil veces sus hojas manuscritas al viento? ¿O debemos considerar la frase como una exageración, esto es, como una imagen lírica? ¿Qué significa, además, la frase "sentía cada día caer las manos paternas"? Son palabras oscuras y podrán quizá, en este sentido, llamarse líricas. Pero basta tener en cuenta las observaciones marginales del mismo Montesquieu para comprender el sen-

[4] *Montesquieu. L'homme et l'œuvre,* París, 1943, pp. 166 *ss.*
[5] *Ibid.,* p. 170.

tido de ambos pasajes. La nota al primero dice: *ludibria uentis;* la del segundo: *bis patriae cecidere manus.* Una vez más, versos latinos. ¿De quién? Montesquieu no pone el nombre del autor, para no ofender a sus lectores, pues todo hombre culto tenía que conocer los versos: son del comienzo del libro VI de la *Eneida;* Eneas implora a la Sibila que no confíe sus versos proféticos a hojas sueltas, que pueden ser juguete de los vientos. En ese mismo pasaje, Virgilio describe, con artificiosa écfrasis, las puertas del templo de Apolo en Cumas; están cubiertas de figuras cinceladas por la mano de Dédalo; el artista quiso representar también la muerte de su hijo Ícaro y lo intentó, pero dos veces dejó caer las manos impotentes.

Así, Montesquieu incluyó en unas cuantas frases dos hermosas imitaciones de Virgilio; quiso conferir al prólogo de su gran obra algo de aquella dignidad y elevación que caracterizaba al antiguo estilo épico, y a tal grado lo logró, que en esas frases se ha querido ver la expresión de una nueva prosa lírica del siglo XVIII. ¿A quién se remonta en último término tal efecto poético? A Virgilio.

Termino con una observación que nos conduce nuevamente a las ideas contenidas en el epígrafe. La alusión a Dédalo nos muestra que Montesquieu consideraba su obra como creación artística, y al mismo tiempo que la veía como un padre ve a su hijo.

XXV

DIDEROT Y HORACIO

Es conocida la frase de Goethe: "Diderot es Diderot y un hombre único; quien lo censure, a él o a sus cosas, es un pedante, y no son pocos los que tal hacen." [1] ¿A qué se debe ese efecto fascinador de los escritos de Diderot? No sólo sobrepasó a sus contemporáneos por la extensión de su obra, sino también por su tensión vital y por la polifonía de su conciencia. Con esto no me refiero a la multiplicidad de sus intereses, sino al hecho de que en él todo lo extraordinario está en relación directa con lo universal; o mejor dicho, que en las cosas extraordinarias, y en cada una por igual, se transparenta y revela lo universal. La conciencia de Diderot abarca gran número de centros individuales, cada uno de los cuales va ligado a los demás y es reflejo del todo. Si queremos comprender a Diderot, deberemos percibir en todas sus expresiones la misma ininterrumpida corriente de vida; esta perspectiva traería consigo una nueva forma de presentar su obra. Quisiéramos al menos encauzar esta renovación del tradicional concepto que se tiene de Diderot, llamando la atención sobre una serie de líneas y puntos de enlace de su mundo espiritual no notados aún por nadie.

Hasta ahora —podemos decirlo sin exponernos a ser injustos— las investigaciones dedicadas a Diderot no han hecho justicia al gran objeto de su estudio. En vez de considerar el mundo espiritual de Diderot como un ἓν καὶ πᾶν, lo han disecado, haciéndole cortes transversales.[2] No hace otra cosa el más reciente expositor de la materia, Daniel Mornet, admirable conocedor del siglo XVIII; en su *Diderot* (París, 1941) estudia sucesivamente al filósofo, al narrador, al dramaturgo, al autor de epístolas, al crítico de arte; falta una visión de conjunto.

Diderot narrador. Este cliché ha adquirido carta de naturaleza. Ya en 1924, Mornet había asociado y juzgado someramente *La religieuse*, *Jacques le fataliste* y *Le neveu de Rameau*, bajo la rúbrica de *ses romans*, en el capítulo consagrado a Diderot en la *Histoire de la littérature française* de Joseph Bédier y Paul Hazard (II, p. 100): *Les romans de Diderot ont un peu les qualités de ses lettres et les défauts du reste de ses œuvres...*

[1] Carta a Zelter, del 9 de marzo de 1831.

[2] Raras veces se ve en un crítico de Diderot la "comprensión del todo"; Jean Thomas es una excepción: *Tout est dans cette pensée universelle, où tout est fondé sur l'homme, destiné à l'homme, ajusté aux mesures de l'homme* (*L'humanisme de Diderot*, París, 1932, p. 148). El acierto de estas palabras se ve disminuído —como veremos en seguida— por la interpretación que da Thomas del "humanismo".

Ils ne sont pas composés, parce qu'il ne voulait pas composer. ¿Es acertado colocar *Le neveu de Rameau* en la misma categoría que *Jacques le fataliste* y *La religieuse?* ¿No tiene *Le neveu* una ley formal distinta de la de la novela? Si examinamos la cuestión, veremos que las ideas que suelen tenerse sobre la estructura y el sentido de esa obra son en extremo confusas.

Herbert Dieckmann ha dicho que Goethe fué el primero que reconoció la unidad artística del *Neveu de Rameau* y comprendió su estructura.[3] No estoy de acuerdo en esto. Goethe dice (*Werke*, XXXIV, p. 189):

> Al escoger para esta obra la forma dialogada hizo una cosa sumamente acertada, y produjo una obra maestra que admiramos más cuanto mejor la conocemos. Su finalidad retórica y moral es múltiple. Pone a contribución todos los recursos del espíritu para desenmascarar a los aduladores y parásitos en toda su maldad, sin conmiseración para con sus modelos; a la vez, el autor se esfuerza por presentar a sus enemigos literarios como aduladores e hipócritas, y de paso expresa su opinión y sus ideas sobre la música francesa. Por raro que pueda parecer este último elemento al lado de las otras finalidades, es, sin embargo, lo que da al conjunto un sostén y una dignidad. Diderot nos presenta al sobrino de Rameau como una naturaleza decididamente débil y capaz de realizar, si lo impulsan a ello, las peores acciones; si se atrae de este modo nuestro desprecio, y aún más, nuestro odio, por otra parte Diderot atenúa tal reacción al convertir a su héroe en un músico, fantástico y práctico a la vez, nada falto de talento. También para la composición artística el talento innato de la figura central constituye una gran ventaja, pues ese hombre, que aparece como representante de todos los aduladores y hombres serviles, de toda una raza, vive y actúa, por otra parte, como individuo, como un ser especialmente dotado, como un Rameau, como un sobrino del gran Rameau. Que el lector inteligente descubra por su propia cuenta, al leerlo o releerlo, cuán admirablemente se entrelazan los hilos puestos desde un principio, qué deliciosa variedad adquiere la conversación gracias a ese tejido, y cómo a pesar de la sistemática contraposición entre el pícaro y el hombre honrado, la obra está toda hecha con elementos parisinos reales.

Por acertadas y atractivas que sean estas observaciones de Goethe, no nos revelan claramente la idea fundamental de la obra, su estructura. A esto debe haberse referido Sainte-Beuve cuando escribió en 1851 (*Causeries du lundi*, 3ª ed., París, s. f., III, p. 311):

> *On a fort vanté* Le neveu de Rameau. *Goethe, toujours plein d'une conception et d'une ordonnance supérieures, a essayé d'y trouver un dessin, une composition, une moralité: j'avoue qu'il m'est difficile d'y*

[3] *RF*, 1939, p. 74, y *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1932, pp. 491 y 493, nota 1.

saisir cette élévation de but et ce lien. J'y trouve mille idées hardies, profondes, vraies peut-être, folles et libertines souvent, une contradiction si faible qu'elle semble une complicité entre les deux personnages, un hasard perpétuel, et nulle conclusion, ou, qui pis est, une impression finale équivoque. C'est le cas, ou jamais, je le crois, d'appliquer ce mot que le chevalier de Chastellux disait à propos d'une autre production de Diderot, et qui peut se redire plus ou moins de presque tous ses ouvrages: "Ce sont des idées qui se sont enivrées, et qui se sont mises à courir les unes après les autres."

No me detendré ahora en los comentarios de la crítica del siglo XIX sobre el *Neveu de Rameau*. Sólo el ensayo de Mornet, "La véritable signification du *Neveu de Rameau*", publicado en 1927 en la *Revue des Deux Mondes* (15 de agosto), marcó un verdadero progreso. La obra de Diderot, dice, sólo se conoce desde hace un siglo,[4] *mais il y a un siècle aussi qu'on le comprend mal ou qu'on ne le comprend pas du tout. On tient le* Neveu de Rameau *pour un roman, conte ou "satire" (selon le titre même de Diderot), et pour un roman, conte ou satire réaliste.* Es cierto, añade, que la obra contiene observaciones de tipo realista, pero esto no es lo decisivo en ella:

> *Diderot a voulu composer non pas un conte historique, mais ce qu'il appelle un conte philosophique. Et ce qu'il a voulu faire vivre, ce n'est pas du tout le vrai bohème de chez Procope; c'est un personnage fictif, propre à porter ou justifier ses thèses; c'est même un confident, si semblable à celui qui se confie qu'on ne les distingue plus.* Le Neveu, *c'est de temps à autre un plastron; et presque toujours, c'est exactement Diderot lui-même. Lui et Moi, les deux personnages du dialogue, c'est en réalité Moi et Moi, c'est un Diderot qui bataille, âprement, contre un autre Diderot.*

El "sobrino" del diálogo, continúa, tiene evidentemente rasgos del verdadero Jean-François Rameau, pero éste no fué ni tan corrompido ni tan ingenioso como el parásito pintado por Diderot, que tomó al verdadero Rameau como pretexto para desenmascarar el parasitismo de tantos literatos contemporáneos:

> *C'est une antithèse entre le neveu, c'est-à-dire des hommes de lettres par douzaines, et le seul être "dispensé de la pantomime", "le philosophe qui n'a rien et qui ne demande rien", c'est-à-dire Diderot.*

Finalmente, Mornet distingue en el *Neveu de Rameau* tres elementos diferentes: *1)* observación realista; *2)* polémica contra los parásitos y litera-

[4] El texto original francés lo publicó Brière en 1823, basándose en una copia, y Monval en 1891, reproduciendo el autógrafo de Diderot.

tos; *3)* refutación de una filosofía materialista —nada menos que la del propio Diderot— en vista de sus consecuencias. Según esto, el diálogo es:

> *Une adjuration de Diderot à Diderot: "Voilà, ô Diderot le fataliste, ce que l'on devient avec tes doctrines; voilà ce qu'elles peuvent justifier. Voilà ce que tu aurais pu, ce que tu pourrais devenir toi-même, toi qui a parfois vécu comme le Neveu, toi qui lui ressembles par quelques instincts de bohème et par les appétits de volupté."*

El resultado a que llega Mornet está en contradicción con la idea insinuada por él mismo en el curso de su exposición: que el diálogo es una antítesis entre el literato parásito y el filósofo sin necesidades. Esta última es, en nuestra opinión, la idea acertada; la consideramos fruto positivo del estudio de Mornet. No nos convence, en cambio, la hipótesis de que Diderot intentara presentar en la obra una refutación de su propia filosofía; por lo demás, esa tesis no ha hallado eco en las investigaciones posteriores.

Entre los que han estudiado a Diderot después de Mornet hay que nombrar ante todo a Pierre Trahard. El segundo tomo —1932— de su obra *Les maîtres de la sensibilité française au xviiie siècle* está dedicado en su mayor parte a Diderot. Una de sus secciones lleva el prometedor título de "Le sens profond du *Neveu de Rameau*", pero nos produce una decepción: el diálogo, dice, quiere ser ante todo un tratado sobre la música; claro está, añade (pp. 263-264), que es algo más:

> *C'est un livre où souffle l'esprit divin... Sa grandeur lui vient de la part prépondérante que l'art y occupe, ou, plus exactement, de l'influence que l'art exerce sur l'âme humaine.*

Esto es, evidentemente, una interpretación errónea.

De modo distinto se expresa Jean Thomas en su interesante ensayo intitulado *L'humanisme de Diderot* (1933), sobre el cual hemos de volver más adelante; dice (p. 40):

> *Quand, où et pourquoi a-t-il écrit le* Neveu de Rameau? *Nous sommes réduits à former des hypothèses. Deux lignes d'une lettre a Mme. d'Épinay, écrite de La Haye en 1773, semblent se rapporter à ce chef-d'œuvre qu'il appelle négligemment "une petite satire".*[5] *Mais le mystère n'en est guère éclairci.*

[5] *Correspondance inédite,* ed. A. Babelon, París, 1931, I, p. 217. La cita completa es: *Je me suis amusé à écrire une petite satyre dont j'avois le projet lorsque je quittai Paris.* Esto haría suponer que la obra data de 1773; no lo cree así Mornet, que en 1941 dice: *Les allusions à des événements... semblent prouver que l'ouvrage a dû être ébauché entre 1760 et 1764 et remanié une ou deux fois entre 1772 et 1779 (Diderot, L'homme et l'œuvre, op. cit.,* p. 203).

En otro pasaje, Thomas parece aproximarse a la idea de Mornet; Diderot, dice, escribió el diálogo a fin de poner en claro sus propias ideas (p. 71):

> *Telles idées qui, au premier examen, l'ont séduit et qui s'accordent à ses principes, à les considérer de plus près, elles l'épouvantent: s'il les poussait jusqu'à leurs légitimes conséquences, s'il les appliquait à l'ensemble de l'humanité, ne ruineraient-elles pas l'ordre moral et social tout à la fois? Son jugement s'embarrasse, et pourtant il faut sortir de l'impasse. Instituons une expérience. Supposons qu'un homme intelligent, audacieux, logique, s'approprie ces théories suspectes, et modèle sa conduite à leur ressemblance. Jusqu'à quelles extravagances serait-il entraîné? En regard de ce personnage fictif, imaginons les réactions d'un interlocuteur de sens rassis, vertueux, sans pruderie, clairvoyant sans préjugé. Écoutons leur dialogue: c'est le* Neveu de Rameau. *Voilà de la morale expérimentale, voilà ce que deviennent, selon le tempérament de Diderot, les* Essais *de Montaigne.*

Finalmente, Thomas rechaza, con fundada razón, el concepto "naturalista", que no veía en la obra sino la reproducción de una conversación real; lo contradice cuanto sabemos sobre el Rameau histórico, y además las muchas reelaboraciones de la obra y la larga distancia temporal que media entre la versión definitiva de la obra y los sucesos que la provocaron. Pero ante todo, *cet étrange ambigu de réalisme et de rêverie* es una creación que tiene su unidad en el cosmos espiritual de Diderot (pp. 146-147):

> *Les détails sont vrais, les gestes, les paroles, les silences mêmes sont vrais. Mais entre la réalité justement observée et la transposition artistique, la personnalité de l'auteur est intervenue souverainement. Diderot a éclairé son personnage et les objets qui l'entourent à son propre soleil, "qui n'est pas celui de la nature". C'est ce même soleil qui brille à travers toute son œuvre, si diverse, si chaotique qu'elle paraisse. Il y a un univers propre à Diderot, à l'intérieur duquel tout s'ajuste, tout s'organise en une harmonie de tons, de lignes, de rythmes et de couleurs. Parce que les créations romanesques y sont peu nombreuses, l'univers de Diderot n'est pas également achevé; certaines zones n'y sont qu'esquissées; mais ces ébauches, dont Diderot préférait parfois le feu et la verve à la perfection des ouvrages minutieusement polis, suggèrent ce qu'elles ne disent pas.*

En su importante obra *Denis Diderot; l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques, littéraires* (1937), Hubert Gillot habla muy brevemente del diálogo, adhiriéndose a la interpretación de Mornet (p. 14, nota). Mornet mismo ha atenuado en su trabajo más reciente, el ya mencionado *Diderot, l'homme et l'œuvre* (1941), sus exageraciones de 1927; ahora

describe el *Neveu de Rameau* como un *dialogue moral et philosophique à travers lequel s'ébauche une sorte de conte réaliste sur une vie de bohème* (p. 120). En el *Neveu* y en *Jacques le fataliste*, Diderot "hizo del desorden un sistema" (pp. 125-126):

> *Il avait intitulé le* Neveu *"satire"; il donnait évidemment au mot le sens latin autant que le sens français, un ragoût où se mêlent, pour former un plat savoureux, les aliments les plus divers. Qu'y a-t-il dans le* Neveu? *une étude de caractère, le portrait physique et moral d'un bohème étrange et pittoresque et dans son allure et dans sa pensée. Mais ce neveu, mi-réel, mi-imaginaire n'est, nous l'avons dit, qu'une sorte de double de Diderot avec lequel il se lance dans une discussion éperdue. La discussion nous entraîne bien à travers l'étude d'un problème qui domine tous les autres; la morale et la vertu peuvent-elles êtres fondées sur des raisons solides ou ne sont-elles que des conventions et des illusions dont l'homme intelligent et sans scrupules a le droit de s'affranchir? Mais ce problème en suggère plusieurs autres autour desquels l'entretien tourne si bien que nous perdons de vue le problème central: le problème de la dignité de l'écrivain et du parasitisme, le problème des passions fortes et des caractères d'exception, des problèmes de musique qui, eux, n'ont rien à voir avec le sujet. Ces problèmes eux-mêmes ne sont pas toujours abordés successivement. Le courant de la discussion est comme celui d'un flot rapide, mais incertain de sa direction, et qui tournerait confusément autour de quelques flots ou rochers avant de retrouver sa pente définitive. Il y a maintes parenthèses, quelques redites; les transitions ne sont, à l'ordinaire, que des transitions de conversation, sans aucune valeur logique.*

Más adelante, en el mismo libro, Mornet se expresará de manera un tanto distinta (pp. 203-204):

> *Le thème général est l'exposé par le Neveu d'une morale cynique qui est le droit de se donner le plus de plaisirs en se donnant le moins de peine; il s'y joint des discussions sur le parasitisme et la bassesse d'âme des écrivains qui sont les ennemis de l'Encyclopédie, sur la musique, écho de la querelle des Bouffons, entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne, Diderot prenant vivement parti contre Rameau. Une partie du conte est d'ailleurs le portrait du Neveu et le récit d'épisodes pittoresques et imaginaires de sa vie de bohème sans scrupules.*

Este examen hace justicia a la riqueza de ideas del *Neveu*, pero descuida el tema fundamental —la contraposición de los parásitos y del filósofo—, desviando la atención hacia otras cosas.

Lograremos comprender mejor la obra, como espero mostrar, si tomamos en cuenta las referencias contenidas en su título y en el epígrafe que

le antepuso Diderot; si procedemos, pues, filológicamente. Varios autores han dicho de pasada que la obra no se llama *Le neveu de Rameau*, sino *Satire seconde*, y que Diderot escribió una "primera sátira", la *Satire I sur les caractères et les mots de caractère, de profession, etc.*[6] Lo que no se ha observado es que ambas "sátiras" tienen epígrafes tomados de las sátiras horacianas; no se ha estudiado tampoco la actitud de Diderot ante Horacio; y sin embargo, sería lógico hacerlo, pues en su obra mencionada, Jean Thomas ha hecho de Diderot un "humanista". Es cierto que Thomas da a la tan discutida palabra "humanismo" un sentido poco común: el de individualismo, empirismo y naturalismo ético. El secreto del "humanismo" está *dans l'effort personnel, dans l'aventure individuelle, unique, jamais renouvelable, de chacun de ceux qui tentent de se donner à eux-mêmes, par leurs propres moyens, suivant leurs expériences privées, une règle de vie, de pensée et d'action* (p. 151). Según Thomas, Francia sólo ha tenido dos humanistas, Montaigne y Diderot. Esta tesis central no puede, ciertamente, servirnos de mucho; lo que Thomas llama humanismo no tiene ya nada que ver con las grandes manifestaciones históricas del humanismo, ni con su enlace espiritual y anímico con la Antigüedad. Prescindiendo de esto, la obra de Thomas es rica en ideas fértiles; son notables sus disquisiciones sobre el determinismo de Diderot y sobre la superación —después de 1773— de ese determinismo (pp. 104-105, 112, 114, 157). Pero claro está que, tal como Thomas formulaba el problema, podía saberse muy poco del verdadero humanismo de Diderot, esto es, acerca de su relación con la literatura antigua. En este sentido, el libro de Gillot nos lleva mucho más adelante, sobre todo en el capítulo "Anciens et modernes" (pp. 232 *ss.)*; pero Gillot no traza la línea de unión entre la Antigüedad y el *Neveu de Rameau*. Esto es lo que quisiéramos hacer ahora.

La *Satire seconde* de Diderot lleva como epígrafe un verso tomado de una de las sátiras horacianas (II, VII, 14):

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.

Después volveremos sobre él. Veamos antes la *Satire première;* también ella lleva un epígrafe horaciano *(Sátiras*, II, I, 27-28):

...quot capitum uiuunt, tot idem studiorum
milia...

La obrita está dedicada a Naigeon y lleva este subtítulo: *Sur un passage de la première satire du second livre d'Horace*. La sátira horaciana de la cual tomó Diderot el epígrafe trata el siguiente tema: Horacio justifica la continuación de sus sátiras y la edición de un segundo libro, adoptando,

[6] *Oeuvres complètes*, ed. Assézat y Tourneux, París, 1875-1877, VI, pp. 303 *ss.*

como dicen Kiessling y Heinze en su edición de las obras completas,[7] la "caprichosa forma de una consulta hecha al jurista Trebacio sobre la manera como deberá reaccionar ante la crítica". La sátira de Diderot no tiene nada que ver con este tema; pero, en el curso de su justificación, Horacio hace notar que el escribir sátiras es en él una tendencia natural, y que cada hombre tiene su propia pasión. En este contexto es donde aparece la frase escogida por Diderot como epígrafe, frase que produjo en él toda una concatenación de ideas. En éstas podemos distinguir cuatro elementos principales: en primer lugar, todos los hombres tienen algo en común con un animal, *il y a l'homme loup, l'homme tigre, l'homme renard, l'homme taupe*, etc.[8] En segundo lugar, a cada tipo de hombre corresponde un sonido natural:

> *Autant d'hommes, autant de cris divers... Il y a le cri de la nature...*[9] *Comment se fait-il que, dans les arts d'imitation, ce cri de nature qui nous est propre soit si difficile à trouver? Comment se fait-il que le poète qui l'a saisi, nous étonne et nous transporte?... Combien de cris discordants dans la seule forêt qu'on appelle société.*

En tercer lugar:

> *Le cri de l'homme prend encore une infinité de formes diverses de la profession qu'il exerce. Souvent elles déguisent l'accent du caractère.*

En cuarto lugar:

> *A cette variété du cri de la nature, de la passion, du caractère, de la profession, joignez le diapason des mœurs nationales...*

Pero esto no pasa de ser el esqueleto de la obra; la construcción lógica está cubierta y recubierta de una enorme cantidad de anécdotas de la sociedad parisina, que Diderot presenta en forma de charla ingeniosa. Es caracte-

[7] 3 vols., Berlín, 1914-1930.

[8] Esta idea reaparece en el *Neveu de Rameau: Nous dévorons comme des loups... nous déchirons comme des tigres... il se fait un beau bruit dans la ménagerie. Jamais on ne vit tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées (Oeuvres complètes, ed. cit.*, V, pp. 439-440).

[9] También este tema figura en el *Neveu*, logrando una significación fundamental en la estética de Diderot: *Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie* (V, pp. 458-459). En menos palabras: *Le modèle du musicien, c'est le cri de l'homme passionné (ibid.*, p. 459, nota). O bien, en el *Neveu*, la descripción del "nuevo estilo" musical: *C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient (ibid.*, p. 466).

rística de su procedimiento literario la juguetona interpolación: *Et voilà, me dites-vous, qu'au lieu de vous avoir éclairci un passage d'Horace, je vous ai presque fait une satire à la manière de Perse.* Si Diderot se compara con Persio, autor rechazado por los filólogos modernos,[10] es probablemente porque sentía una afinidad espiritual con esa crítica de las costumbres fundada en la filosofía estoica. El tema predilecto de Diderot eran —y él lo sabía muy bien— los sermones morales: *Le tic d'Horace est de faire des vers; le tic de Trebatius et de Burigny de parler antiquité; le mien de moraliser...*[11]

Si asociamos esta "primera sátira" con la obra que se ha llamado *Le Neveu de Rameau*, llegaremos a la suposición de que Diderot planeaba una serie de sátiras en prosa; el diálogo con Rameau debía ser la segunda. Diderot fué el iniciador de muchas teorías estéticas modernas y modernísimas, pero no por eso dejaba de ser un admirador entusiasta de los antiguos. Horacio era uno de sus poetas preferidos; Gillot ha dicho (*op. cit.*, pp. 245-246):

> *Le poète de Tibur est, pour lui, le familier dont l'intimité le suit à travers la vie, tantôt conseiller, tantôt confident, le sage qui, entre tous les plaisirs qu'il demande à la vie, ne prise, lui aussi, rien tant que le repos et l'innocence de la campagne et, recherché des grands, plus qu'aucun autre "corrompu" par leur faveur, mais, par ailleurs, "le plus adroit corrupteur des puissants", maudit Mécène qui le rappelle à la cour, s'indigne, lui aussi, qu'on puisse croire l'avoir acheté par des richesses et offre de les restituer si on les met à si haut prix. "Précepteur de tous les hommes dans la morale, de tous les littérateurs dans l'art d'écrire", son art des contrastes, son "élévation" dans les* Odes, *sa "raison" dans les* Épîtres, *sa "finesse" dans la satire, "son goût exquis dans tous les ouvrages", semblent à Diderot lui assurer la primauté sur tous les poètes de Rome.*

Pero no es esto todo lo que sabemos acerca del amor de Diderot a Horacio.[12]

10 Cf. Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, II, p. 481: "El lector abandona la obra con una sensación de alivio." Mommsen había llamado a Persio *einen hoffärtigen und matthernzigen, der Poesie beflissenen Jungen.* Todavía Goethe apreciaba al poeta "que con sentencias sibilinas, y disimulando el más amargo despecho, expresa su desesperación en lóbregos hexámetros" (*Werke*, XXXVII, p. 217). En el *Neveu de Rameau*, Diderot cita una frase del prólogo de Persio: *Ingenii largitor uenter.* En el *Salon* de 1767 está incluída una *Satire contre le luxe dans le goût de Perse*, escrita en prosa (*Oeuvres complètes*, XI, pp. 89 *ss.*). Los *Salons* abundan en citas de poetas latinos.

11 El "moralizar" es también una de las debilidades del "fatalista" Jacques (*Oeuvres complètes*, VI, p. 82).

12 Cf. también la descripción de la vida campestre de Horacio en *Oeuvres complètes*, II, p. 434. Diderot aplica al pintor lo que Horacio (*Epistolas*, II, 1, 211 *ss.*)

Cuando Diderot dice: *Le tic d'Horace est de faire des vers... ; le mien de moraliser*, insinúa que lo que más le interesa a él en las sátiras horacianas es la crítica de las costumbres, y que la forma poética no le dice gran cosa. Diderot no tenía inclinación ni talento para escribir versos;[13] por eso escribió sus sátiras en prosa. No obstante, intentó alguna vez traducir un poema horaciano en versos franceses; surgió así la *Traduction libre du commencement de la première satire d'Horace (Oeuvres complètes, ed. cit.*, IX, pp. 42 *ss.)*, obra por desgracia no fechada; comienza con una imitación de los veintidós primeros versos del original, después de los cuales Diderot dice:

Je voulais jusqu'au bout suivre les pas d'Horace;
mais le dirai-je! ici mon guide s'embarrasse.
Son écrit décousu n'offre à mon jugement
que deux lambeaux exquis rapprochés sottement.

También un comentador moderno de Horacio dice: "No hay transición alguna que enlace este pasaje (versos 1-22) con las disquisiciones que siguen, por mucho empeño que haya puesto Horacio en disimular la ruptura..." (Kiessling-Heinze, en la ed. cit.). El intento de traducción de Diderot sólo tiene ahora interés para nosotros en cuanto síntoma de su amor a Horacio; lo mismo cabe decir de su imitación de una oda horaciana y de la refundición libre de un motivo de sátira *(Oeuvres complètes*, IX, pp. 45 y 47; sin fecha). Añádase a esto el *Chant lyrique (ibid.*, IX, pp. 35 *ss.)* que lleva el lema horaciano *Nil sine diuite uena*, y que tiene al principio el siguiente resumen de su contenido:

> *L'auteur s'adresse aux jeunes poètes de son temps et leur dit "Vous qui vous proposez de chanter la beauté, laissez à Anacréon ses roses et à l'Arioste ses perles. Ces deux poètes ainsi qu'Homère, Virgile, Tibulle et le Tasse, ont eu leur veine. Ayez la vôtre. Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un poète? Interrogez les mânes d'Horace, et continuez d'écrire ou n'écrivez plus."*

Diderot desarrolla después este programa en una serie de estrofas; finalmente, se le aparece Horacio en una especie de visión, como

...sectateur de la simple nature
et jusque chez les morts disciple d'Épicure,

y le habla sobre la esencia y la tarea de la poesía. En otra ocasión, Diderot defiende el *Arte poética* de Horacio contra un pedante refundidor *(Oeu-*

dice del poeta dramático *(Oeuvres complètes*, XI, p. 79). Otras alusiones: *Correspondance inédite, op. cit.*, I, pp. 99, 199, *passim.*

[13] Los poemas que se conservan de él son casi todos versos ligeros de sociedad.

vres complètes, VI, p. 384), y en 1773, en un largo ensayo, propone al Abate Galiani —autor de un comentario de Horacio, publicado en 1821— una nueva interpretación de un verso horaciano (*Odas*, III, VI, 1; *Oeuvres complètes*, VI, pp. 289-302). En carta sin fecha dirigida a Naigeon, Diderot se sirve de Horacio para apoyar su propia estética (*Correspondance inédite*, París, 1931, I, pp. 304-305):

> *Oui, mon ami, Horace s'est récrié sur l'anticomanie,*[14] *et Horace avoit raison. Je ne sçaurois faire un certain cas de celui qui cherche au frontispice le nom de l'auteur, pour sçavoir s'il doit approuver ou blâmer... Si je dis que l'*Art poétique *d'Horace est l'ouvrage d'un homme de génie et l'*Art poétique *de Boileau l'ouvrage d'un homme de sens qui a du goût et qui sçait très bien faire un vers, M. de Laharpe se récriera...*

Recordemos finalmente que también el *Supplément au voyage de Bougainville*, escrito en 1772, lleva un epígrafe de Horacio (*Sátiras*, I, II, 73-77):[15]

> *At quanto meliora monet pugnantiaque istis*
> *diues opis natura suae, tu si modo recte*
> *dispensare uelis, ac non fugienda petendis*
> *immiscere. Tuo uitio rerumne labores*
> *nil referre putas?*

¿Qué significa esto? ¿Y a qué se refiere la sátira de Horacio? Recurramos una vez más a la edición comentada de Kiessling y Heinze: "La sátira se dirige principalmente contra el gusto, cada vez más frecuente en la alta sociedad de la época, de entablar relaciones adúlteras; pero no lo censura desde el punto de vista del moralista, sino que se burla de él en el tono frívolo de la época, tachándolo de necedad y colocando al *moechus* entre los tontos." Horacio explica que el adulterio suele tener consecuencias muy penosas, "mientras que el trato con las muchachas libres es mucho más seguro". Está bien guiarse por el instinto natural, pero hay que desistir de la caza de matronas, "que produce más disgustos que placer". Aquí es donde comienzan los versos citados por Diderot; dicen aproximadamente esto: "Cuánto mejores —y cuán opuestos a los tuyos [los del adúltero]— son los medios que la riquísima madre naturaleza ofrece para satisfacer el instinto, con tal que te decidas a hacer recto uso de ellos, sin perseguir otra cosa que el placer digno de ser buscado. ¿Crees que no tiene importancia el que tu vicio sea culpa tuya o esté justifica-

[14] Alusión a Horacio, *Epístolas*, II, 1.

[15] También *Le père de famille* (*Ars poetica*, 156-157), *Le fils naturel* (*ibid.*, 363 *ss.*), *De la poésie dramatique* (*ibid.*, 348 *ss.*). En el vol. VI, p. 44, hay una alusión a Horacio.

do por las cosas?" Diderot encontró en esta sátira la recomendación de una moralidad sexual puramente natural, que legitimaba el placer, esto es, un paralelo antiguo de su propia consideración *sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*, como decía el subtítulo del *Supplément*. Vemos, pues, que Diderot gusta de relacionar sus obras, por medio de un epígrafe, con las ideas de su poeta preferido. Él, autor moderno, trata problemas humanos que ya habían preocupado a su maestro Horacio; pero los trata en prosa, forma que también empleó en el teatro.

Lo mismo cabe decir del *Neveu de Rameau*. Esta "segunda sátira" de Diderot se relaciona por su epígrafe con la séptima sátira del libro segundo de Horacio. Su tema es la paradoja estoica "sólo el sabio es libre, y todo necio es un esclavo". Esta frase —y en ello radica la gracia de la obra— es dicha por un esclavo a su propio amo. Davo, el esclavo, sostiene que la mayor parte de los hombres fluctúan siempre entre la justicia y la injusticia; lo que los convierte en necios es esa *inaequalitas*.[16] Hay cierto rico que unas veces exhibe su lujo y que otras se jacta de ser pobre; ora quiere prostituirse en Roma, ora filosofar en Atenas,

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.

Éste es el epígrafe del *Neveu*. *Vertumnus* (relacionado con *uerto)* es el mudable dios de las estaciones, "un Proteo itálico", como dicen Kiessling y Heinze, que se convierte en símbolo de la inconstancia misma. El tonto que incurre en la *inaequalitas* debe este defecto a los malévolos númenes de Vertumno, en cuyo signo nació.[17] Davo no tiene empacho en contar a su amo, Horacio, entre los necios: "¿Acaso no alabas las costumbres frugales del pasado, a pesar de que por ningún precio querrías vivir en él? Tú mismo no tomas en serio tu convicción. En Roma añoras la vida campestre, y en el campo pones por las nubes a la ciudad. Cuando no te invitan, alabas tu parco platillo de legumbres, pero te encanta comer mucho en casa de tus ricos protectores. Amas a la mujer ajena y eres su esclavo; yo en cambio me contento con una prostituta. ¿Dónde está la diferencia? Tú quieres ser mi señor y eres sin embargo el esclavo de tantas cosas y gentes de las cuales depende la satisfacción de tus deseos. Ellas te mueven de un lado a otro, como a muñeco de palo, con sus hilos:

[16] Con sentido análogo dice Horacio del extravagante cantor Tigelio *(Sátiras*, I, III, 9): *Nil aequale homini fuit illi.*

[17] *Vertumnus* está en plural "como si las diversas manifestaciones del dios fueran otras tantas personas divinas" (Kiessling y Heinze). *Vertumnis iniquis nasci* es como nacer "con mala estrella". Cuando Diderot pregunta a Rameau por qué, teniendo tanto talento musical, no llegó a hacer nada, Rameau señala el cielo con las palabras: *Et l'astre! l'astre!* Cuando la naturaleza lo creó, los astros torcieron el gesto *(Oeuvres complètes*, V, p. 475).

Tu, mihi qui imperitas, alii seruis miser atque
duceris ut neruis alienis mobile lignum.

¿Quién es libre? ¡Sólo el sabio!"

Tal es la estructura de la sátira horaciana. Ahora bien, si tenemos presente el asunto del *Neveu de Rameau*, veremos claramente su relación interna con Horacio. Notaremos la semejanza entre Davo, que se aprovecha de la licencia de las Saturnales, y el parásito Rameau, en cuya *inaequalitas* insiste Diderot al comienzo de la obra, presentándola como rasgo principal de su naturaleza (*Oeuvres complètes*, V, p. 388):

> *C'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison... Quelquefois il est maigre et hâve... Le mois suivant il est gras et replet... Aujourd'hui en linge sale... Demain poudré, chaussé, frisé...*

Compárese con este pasaje la descripción del cantor Tigelio en la sátira III del libro I de Horacio; en los versos 17-18, el poeta dice de Tigelio: *Nil fuit unquam sic impar sibi*; y en cuanto al sobrino de Rameau, *rien ne dissemble plus de lui que lui-même* (V, p. 388). Diderot pensaba probablemente en el concepto de la *inaequalitas* cuando decía de Rameau: *Je rêve à l'inégalité de votre ton tantôt haut, tantôt bas* (*ibid*, p. 455). Pero la semejanza no para en Davo y Rameau; más importante me parece el hecho de que el tema central —contraposición del necio, esclavo de las necesidades, pasiones, apetitos, y del sabio exento de necesidades y por lo tanto libre— sea el mismo en ambas obras. A la esclavitud de los deseos corresponde, en Diderot, el tema: *L'homme nécessiteux... passe sa vie à prendre et à exécuter des positions*, y a la imagen del muñeco en Horacio corresponde en Diderot el tema de la pantomima, con su frase final: *Il y a pourtant un être dispensé de la pantomime, c'est le philosophe qui n'a rien et ne demande rien.* Muñeco y pantomima: ambas imágenes provienen del terreno de las metáforas del teatro.[18] La imagen de los muñecos se encontraba ya en Platón; todo el complejo de metáforas se convirtió después en patrimonio común de la diatriba cínica; de ahí pudo haber pasado a Horacio. El que Diderot haya sustituído los muñecos por la familiar imagen de la gran pantomima de la vida tiene que ver con el hecho de que Diderot se interesaba mucho por la pantomima —la cual significaba, para él, los gestos y la música que acompañan al actor— en relación con sus obras dramáticas; le dedicó un capítulo de su obra *De la poésie dramatique* (*Oeuvres complètes*, VII, pp. 377 *ss.*) y además un ensayo aparte (*ibid.*, VIII, pp. 458 *ss.*). El mismo sobrino de Rameau no es sólo un músico (y quizá este talento suyo no era, para Diderot, el más impor-

[18] Cf. *supra*, p. 203 *ss.*

tante): es también un virtuoso de la pantomima (esta vez, sin palabras); es el imitador nato y genial, y todo arte es, para Diderot, una *imitatio naturae*. En este sentido, el Sobrino no es sólo un parásito venal, sino también un artista de gran talento, que, si sucumbió a sus propios defectos, fué por otra parte víctima de la injusticia social. El "yo" del diálogo, en cambio, es *Denis le philosophe*,[19] a quien gustaba ser llamado Diógenes y que menciona al filósofo en esta misma obra: *Diogène se moquait des besoins (ed. cit.*, p. 484). El sabio cínico sólo necesita a la naturaleza. ¿A quién interpela el salvaje? *À la terre, aux animaux, aux poissons, aux arbres, aux herbes, aux racines, aux ruisseaux (ibid.*, p. 484). Diógenes y el salvaje ideal de Tahití que encontramos en el *Supplément au voyage de Bougainville* son variantes de un mismo ideal de vida, que era el más digno a los ojos del filósofo Denis, por ser el único que conducía a la libertad interna y externa. Así pensó y escribió también Horacio, y el esquema estructural —nada menos— de la sátira horaciana dió a Denis Diderot el estímulo de su obra maestra.[20]

Los excursos sobre Montesquieu y Diderot están al margen de los problemas tratados en este libro, pues no tienen relación con la Edad Media latina. Pero el tema del libro conduce orgánicamente a nuevos problemas: la posición de la literatura europea ante la latinidad de todas las épocas. De las "épocas de la latinidad" espero poder hablar en otro lugar. He incluído los trabajos sobre Montesquieu y Diderot porque muestran que en nuestros tiempos la historia literaria está en peligro de descarriarse en cuanto pierde de vista la cultura humanista.

[19] Así se llama Diderot a sí mismo en *Regrets sur ma vieille robe de chambre*; en esta obrita hace también un elogio de la vida moderna. Hay otro pasaje importante en *Jacques le fataliste: Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou; aux magistrats...; aux prêtres...; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, sans compter que ceux même d'entre eux qui se sont exercés dans le genre odieux de la satire, n'ont été que des flatteurs... (Oeuvres complètes*, VI, p. 78).

[20] [Véase ahora Karl Maurer, "Die Satire in der Weise des Horaz als Kunstform von Diderots *Neveu de Rameau*", en *RF*, LXIV, 1952, pp. 365-404.]

APÉNDICE

ADVERTENCIA BIBLIOGRÁFICA

y

ABREVIATURAS

APÉNDICE

LAS BASES MEDIEVALES DEL PENSAMIENTO OCCIDENTAL *

El investigador europeo que se dedica a estudiar la Edad Media no puede menos de agradecer profundamente las contribuciones que en época reciente han hecho a esa materia los eruditos norteamericanos. Vosotros tenéis una gran institución, la Medieval Academy of America. Nada parecido se encuentra en Europa. Hay en los Estados Unidos historiadores como Charles Homer Haskins y filólogos como Charles H. Beeson y Edward Kennard Rand, que han arrojado mucha luz sobre la Edad Media. El fenómeno que podríamos llamar "medievalismo norteamericano" es de gran interés, y me gustaría estudiarlo algún día. Creo que tiene un profundo significado espiritual.

Me vino esa idea mientras estudiaba dos admirables obras de Henry Adams, *The education of Henry Adams* y *Mont-Saint-Michel and Chartres*. Es evidente que lo que llevó a Henry Adams al Norte de Francia fué el instinto de su raza. Quería hallar las raíces de la civilización a la cual pertenecía. Fué, como diría Toynbee, un brote de esa sociedad occidental que se desarrolló en la Europa romanizada. Desde fines del siglo XI hasta el primer tercio del XIII, Inglaterra y el Norte de Francia estuvieron más o menos unidas políticamente. Para la historia de la cultura, ambas regiones constituyen una unidad durante esos ciento cincuenta años. En la Gran Bretaña viven entonces ilustres varones franceses, y los sabios ingleses gobiernan diócesis de Francia. En las grandes escuelas episcopales de ese glorioso siglo XII, estudiantes y maestros hablan latín y francés, independientemente de su origen. Eso es lo que supo ver Henry Adams, y por ello emprendió su peregrinación. Iba en busca de su propio origen. Después de él otros hombres han seguido la misma ruta.

Cuando los Estados Unidos adquirieron conciencia de sí mismos, se afanaron por hacer suya la herencia cultural de Europa. La literatura y la ciencia norteamericanas pueden jactarse de una pléyade de exploradores que conquistaron el pasado europeo. Algunos de ellos fueron a España, como Washington Irving o George Ticknor, otros a Italia, otros a Francia y a Alemania. Pero lo que más me impresiona es esto: el espíritu norteamericano podía remontarse al puritanismo o a William Penn, pero carecía de aquello que precedió a ambos: carecía de Edad Media. Se en-

* Conferencia pronunciada el 3 de julio de 1949 en Aspen, Colorado, durante la "Goethe Bicentennial Convocation". Escrita originalmente en inglés, fué publicada por vez primera en la edición inglesa de esta obra.

contraba en la situación de un hombre que no ha llegado a conocer a su madre. La conquista de la Edad Media por los norteamericanos tiene algo de ese encanto novelesco y de esa honda necesidad sentimental que suponemos en un hombre que sale en busca de su madre.

Si algún día llegara a escribirse la historia de la conquista de la Edad Media por los Estados Unidos, habría que detenerse en el estudio y el culto de Dante que florecieron en la Nueva Inglaterra y que ahora vuelven a florecer en T. S. Eliot. Para los bostonianos de la penúltima década del siglo pasado, Dante no era sólo uno de los más grandes poetas del mundo. Juzgaban, con Van Wyck Brooks, que desde los tiempos de Dante el mundo ha ido de mal en peor. Dante se les mostraba como la expresión perfecta de un estado social perfecto. Era ésta una visión romántica análoga a la que hizo a los poetas románticos alemanes de 1800 soñar con una Edad Media ideal. En los últimos tiempos, y en Europa lo mismo que en América, esas visiones parecen cristalizar en torno a la figura de Santo Tomás. Pero nos atrevemos a creer que el poeta eclipsará al filósofo. El poeta posee un esplendor y una potencia imaginativa con los cuales no puede competir el pensador. Platón se remonta a las mayores alturas cuando sustituye el pensamiento conceptual por el mito poético. Pero no es posible trasladar a la poesía las severas disquisiciones de Aristóteles o de Santo Tomás; pertenecen a otro orden de cosas.

Cuando Haskins trató de interesar en el "renacimiento del siglo XII" a un público más extenso, creyó necesario preguntarse si la Edad Media había sido "progresiva", y se arriesgó a contestar afirmativamente. No estoy tan seguro de que ese intento pueda ser afortunado, ni creo que sea necesario. ¿Acaso no hemos aprendido a criticar la idea del progreso rectilíneo en la historia? Tampoco nos parece necesario ahora justificar los caminos por los cuales llega Dios al hombre. La catedral gótica no ha sido reemplazada por la magnífica basílica de San Pedro, ni el poema de Dante ha sido suplantado por las obras de Shakespeare.

Las joyas espirituales de todas las épocas se encuentran en su arte y en su poesía más que en su filosofía y en su ciencia. La escolástica es, sin duda, un excelso monumento de la inteligencia humana; es la base medieval del pensamiento católico romano; pero éste no constituye más que una parte del pensamiento occidental. Al estudiar la Edad Media he llegado a la conclusión de que la visión ortodoxa del pensamiento medieval —la que presenta, por ejemplo, un historiador tan eminente como Étienne Gilson— tiende a ser unilateral. Si consideramos el desarrollo del pensamiento medieval ante todo como una etapa preparatoria para el florecimiento de la filosofía tomista, nos expondremos a pasar por alto muchas cosas interesantes del siglo XII, que pueden apasionar hasta a un espíritu del siglo XX.

Sería cansado insistir en detalles. Pero podría demostrar que ciertos problemas tan asombrosamente modernos como el valor del amor sexual y el lugar que ocupa en un orden universal divino y preestablecido se discutían ya en tiempos de la Segunda Cruzada. Y esto no deberá sorprendernos si recordamos que la pasión y la pena de amor fueron un descubrimiento emocional de los trovadores franceses y de sus sucesores. La poesía del amor moderno es obra de la Edad Media, obra tan notable como el ciclo de las siete artes liberales o la aparición de las universidades. Dante incorporó ese amor en su estructura del universo. Penetra la lírica latina del siglo XII lo mismo que los prolijos relatos franceses de caballería y de aventuras. A algunos de nosotros ese amor nos parecerá más accesible que los silogismos de los escolásticos. Pudo elevarse a los ideales del amor cortés, que por última vez hizo revivir Edmund Spenser. Pero también, claro está, pudo rebajarse para halagar los instintos más groseros del hombre. Esto ocurrió en el *Roman de la Rose*. En Chaucer podemos entrever ambos aspectos.

Como habréis observado, estoy franqueando los límites temporales de la llamada Edad Media. Pero creo necesario hacerlo. Cuando traté de comprender los comienzos del mundo medieval, tuve que remontarme a la Roma del Imperio y, en general, a la tardía Antigüedad. Algunos rasgos del espíritu medieval surgieron en el primer siglo de nuestra era, otros procedían de la época helenística. Por otra parte, la mayoría de esos rasgos sobrevivieron al llamado Renacimiento y conservaron plenamente su vitalidad hasta fines del siglo XVII, en España, en Inglaterra y en otros países. Tal parece como si yo hubiera descubierto, valga la paradoja, que no existía esa Edad Media que había estado buscando. Me enseñaron lo que era la Edad Media, pero me lo enseñaron mal. Me sentí como el escolar que escribió en su cuaderno: "La Edad Media es lo que está entre la Antigüedad y la posteridad." Creo que hay demasiado descuido intelectual en la aplicación de las tradicionales divisiones en períodos históricos; habrá que revisarlas.

Un gran historiador inglés, G. M. Trevelyan, juzga que el siglo que marca el comienzo de la historia moderna no es el XVI, sino el XVIII. La Revolución industrial trajo consigo un cambio mucho más radical que el Renacimiento o la Reforma. Las maneras medievales de vida subsisten aproximadamente hasta el año de 1750. Si, por otra parte, tenemos en cuenta que el pensamiento y la expresión medievales sólo comienzan a ser creadores hacia 1050, veremos un período de unos setecientos años que presenta unidad de estructura. No hace falta encontrarle nombre a ese período. Pero si tratamos de considerarlo como unidad cultural, comprenderemos mejor nuestro pasado.

A mediados del siglo XVIII no sólo se inició el gran cambio económico

que recibe el nombre de Revolución industrial; también ocurrió la primera gran rebelión contra la tradición cultural; su principal representante fué Rousseau. El genio universal de Goethe reafirmaría la tradición; pero la reafirmaría por última vez. Después de Goethe no ha habido otro genio universal. Él tenía clara conciencia de pertenecer a esa tradición. Sabía que Homero, Platón, Aristóteles y la Biblia constituían sus fundamentos. Goethe seguía las huellas de sus predecesores, a muchos de los cuales juzgaba superiores a sí mismo. La historia era para él una sucesión de grandes espíritus que exigían respeto y fidelidad. Visto a la luz del presente, Goethe parece estar más cerca de Dante y de Shakespeare que de nosotros. Es el último eslabón de la cadena dorada. Sin embargo, no está demasiado alejado de nosotros. Aún podemos asir el eslabón.

El instrumento de que se sirve esa tradición es la literatura, es decir, las obras escritas con la fuerza imaginativa. La afirmación es trivial, pero existen razones que la hacen necesaria. Hay en la actualidad grandes filósofos que plantean la cuestión de si el pensamiento de Goethe corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Cabe generalizar el problema y preguntarse: ¿Qué relación hay entre la poesía y la filosofía? ¿Tienen algo en común? ¿Coinciden en uno o varios puntos? ¿Se excluyen una a la otra? ¿Acaso la historia nos muestra una rivalidad entre ambas formas de la creación espiritual?

Goethe vivía aún cuando Auguste Comte comenzó a publicar los pesados volúmenes de su *Sistema de filosofía positiva*. En ellos exponía una ley de la historia según la cual la humanidad tiene que pasar por tres etapas sucesivas: la teológica, la metafísica y la positiva. Estamos ahora en la tercera etapa; por eso debemos descartar la teología y la metafísica. La poesía, claro está, pertenece a la fase teológica, como vemos en Homero. Unas décadas después Dilthey explicaba que el siglo XVI había producido magníficas obras poéticas, como las de Shakespeare y Cervantes. Fué la gran época de los poetas. Pero en el siglo XVII fueron sustituídos por los grandes constructores de sistemas filosóficos. ¿Qué nos dice hoy la filosofía? ¿Pretende ser un sustituto de toda la literatura? ¿Cree poder invalidarla? ¿Considera la poesía como una expresión espiritual anticuada? Encaremos estas cuestiones y considerémoslas a la luz de la historia.

Homero es el gran antepasado de la poesía europea. Fué el maestro de Grecia. Sin embargo, cuando la filosofía nació en Grecia, se opuso a Homero violentamente. "Habría que darle de latigazos", decía Heráclito. También Platón lo censuraba. Estos ataques resultaron vanos. En la última fase del pensamiento griego la poesía de Homero se consideró escritura sagrada. Los neoplatónicos la interpretaron y revelaron su sentido oculto.

Después, la filosofía desapareció del escenario europeo durante muchos

siglos. Para la Edad Oscura era una forma demasiado elevada de actividad intelectual. Las nacientes naciones septentrionales tenían que consagrar su energía mental al aprendizaje de los rudimentos. Se metían en la cabeza la gramática latina y medían versos latinos. San Anselmo, que murió en 1109, es el primer pensador original de la Edad Media. Durante el siglo XII se extiende por Europa un maravilloso clima primaveral. Se plantean osadas cuestiones filosóficas y teológicas y brotan hermosas flores líricas. El pensamiento y la poesía se unen harmoniosamente. Pero hacia fines de siglo presenciamos un cambio. Los estudiantes caen bajo el hechizo de un exceso de sutileza que recibe el nombre de dialéctica. El esfuerzo principal de la educación había consistido en el estudio de los *auctores*, es decir, de un ciclo de escritores latinos que gozaban de autoridad canónica.

Permítaseme detenerme un poco en este punto. Creo que no se le ha concedido suficiente atención. Se trata de un problema fundamental no sólo para la comprensión, sino también para la transmisión de las humanidades. El problema puede formularse así: ¿qué es un clásico? T. S. Eliot, como se recordará, planteó la cuestión en 1944. Sainte-Beuve lo había hecho en 1850. Todas las épocas tienen que enfrentarse al problema. Me dicen que algunas universidades norteamericanas han redactado listas de los cien o aun de los ciento diez mejores libros del mundo. Ahora bien, retrocedamos unos setecientos años. ¿Cuál era la selección de los mejores libros que se proponía a los estudiantes de ese tiempo?

No os abrumaré con una lista de los veinte o treinta nombres que se consideraban imprescindibles. La mayoría de ellos son ahora desconocidos. Por supuesto, no aparecen los autores griegos. La historia de Troya sólo se conocía a través de unos cuantos compendios chapuceros y toscos. Se prescribían fastidiosas metrificaciones latinas de la Biblia, que gozaban de la misma autoridad que los poetas épicos y satíricos de la Roma pagana. Esos satíricos eran especialmente queridos, porque se consideraban maestros de virtud. Cuando Dante menciona a Horacio lo llama *Orazio satiro*; sus odas casi no se conocían. La retórica, la historia, la geografía se estudiaban en manuales escritos a fines de la era imperial. Había una curiosa preferencia por los autores que hacían gala de los más afectados manierismos de la Antigüedad decadente. El estilo pomposo y pulido se juzgaba máximo logro de la composición literaria. Pero lo que parecerá más sorprendente es que todos los autores del programa tenían el mismo rango. Todos eran autoridades. Constituían el imponente bloque de la tradición. No existía el sentido histórico, y debemos estar agradecidos de que no existiera. Porque sólo esos compactos batallones de latinidad eran lo bastante poderosos para proporcionar la enseñanza que nuestros antepasados bárbaros necesitaban.

Y el procedimiento tuvo buen éxito. La Edad Media tenía su propio

concepto de la Antigüedad. Existe aquello que en otro lugar he llamado Antigüedad medieval. El refinado gusto de los modernos la considerará tergiversada, mutilada o arcaica. Sin embargo, ella formó a los espíritus de ese siglo XII, que fué esencialmente una época de triunfo de la juventud. Es delicioso ver el contacto de esos jóvenes con los ancianos. Podemos observarlo de una década a la otra. Culmina, si no me equivoco, hacia el año de 1170. En esa fecha encontramos manifiestos poéticos y retóricos que son una como Declaración de derechos. Son obra de un grupo de escritores que se llaman a sí mismos "los modernos". Proclaman nuevos criterios para la poesía, para el arte de la prosa, para la filosofía y para todas las demás ramas del conocimiento. Creen que la nueva era es un amanecer, y citan elogiosamente las palabras de San Pablo: "Las viejas cosas pasaron; ahora todo se ha hecho nuevo." Esto puede tomarse como ejemplo de la encantadora ingenuidad de esa época, en la cual fué muy blanda la censura eclesiástica. No existía aún la Inquisición, no había supervisión papal de los estudios, la teología y las elaboraciones más sutiles del dogma eran todavía fluctuantes. El siglo XII gozó de una libertad intelectual que el siglo XIII suprimiría. Es equivocado hablar de la Edad Media como si fuera un período uniforme. Sería lo mismo que hablar, por ejemplo, de los cuatro últimos siglos como si estuviesen cortados de la misma tela. Debemos tratar de figurarnos cada siglo como algo único, profundamente distinto de los demás siglos. La comprensión histórica progresará cuando no hablemos más de "espíritu medieval".

Pero volvamos a los "modernos" de 1170. Unos cincuenta años antes se hablaba de los "antiguos" como de gigantes y de los "modernos" como de enanos que, si gozaban de una perspectiva más amplia, era sólo gracias a que estaban encaramados en los hombros de esos gigantes. Pero hacia fines del siglo encontramos a los modernos ya consagrados y pretendiendo ser iguales a sus mayores. Aun dan en mostrarse descontentos del estilo de los clásicos. Creen poder hacer mejor las cosas. Acuñan entonces muchas palabras nuevas.

Son rebeldes, pero sólo en cierta medida, pues siguen escribiendo en latín. Sin embargo, mientras ellos pulen versos exquisitos, surge otro grupo que lleva más allá la rebelión. El mayor humanista del siglo XII, Juan de Salisbury, se queja del creciente desprecio por la gramática, la retórica y las letras. ¡Se desdeña a los autores clásicos! Quienes siguen fieles a ellos se exponen a improperios de este jaez: "¿Qué quiere el viejo asno? ¿Para qué nos viene con las sentencias y los hechos de los antiguos? Nosotros sacamos el saber de nosotros mismos."

Esos jóvenes maravillosos han descubierto que el poder del raciocinio y la irresistible atracción del argumento lógico están muy por encima de los hechos y de todo conocimiento. La razón se les figura un espléndido

regalo que poseen por derecho de nacimiento. Estos dialécticos furiosos probarán y refutarán, afirmarán y negarán todo lo que se les presente. Tienen un remoto parecido con los sofistas griegos. Nos interesan ahora porque representan una tendencia a prescindir del sistema pedagógico basado en las letras. Si su intento no resultó afortunado, es porque no tenían con qué sustituir ese sistema.

Pero hacia el año 1200 encontramos ya nuevos dominios científicos: la jurisprudencia y la medicina. Se desarrolla un nuevo sistema de educación. Las universidades vienen a sustituir a las escuelas episcopales. Las obras de Aristóteles se difunden en traducciones latinas y suministran un inmenso cuerpo de doctrina sobre el universo, sobre la historia natural, sobre la metafísica. Este conjunto se adaptará y se transformará en los grandes sistemas escolásticos. El siglo XIII significa el triunfo de la filosofía. La filosofía lo penetra todo y lo usurpa todo. El espléndido florecimiento de la poesía y la literatura latinas se interrumpe bruscamente hacia 1225. La razón de este fenómeno es una reforma pedagógica. Los programas educativos prescritos para la Universidad de París fueron radicalmente alterados en 1215. Se abolió el estudio de los clásicos, y en su lugar se puso el de la lógica formal.

Aquí y allá, algunos individuos, algunas escuelas retrógradas seguían enseñando la literatura y la retórica. Pero los campeones de la filosofía denigraban a esos maestros y les hacían la vida imposible. Se entabló una tremenda Querella de Antiguos y Modernos. En un poema que trata ese asunto, el filósofo dice al poeta: "Yo me he dedicado al saber, mientras que tú prefieres cosas pueriles, como las prosas, ritmos o metros. ¿Para qué sirven? Se puede decir que casi no son nada... Sabes la gramática, pero desconoces la ciencia y la lógica. ¿Por qué te inflas, si eres un ignorante?" Tal es el estado de cosas hacia 1250. Unos años más tarde, Roger Bacon lanza sus violentos ataques contra San Alberto Magno y Santo Tomás. Los acusa de haber pospuesto el estudio del latín, del griego y del hebreo. El siglo XIII es para él una recaída en la barbarie. Quizá no sea ocioso observar a este propósito que Goethe tuvo en mucho a Bacon. El juicio de Goethe sobre la Edad Media varía; de manera general, la considera un período de oscuridad. Pero el hecho de que pudiera florecer en ese tiempo un espíritu como el de Roger Bacon afirmó a Goethe en su convicción de que todas las épocas producen hombres extraordinarios, y de que su sucesión constituye una especie de vía láctea que se extiende por el inmenso ámbito de la noche.

¿Qué es lo que he querido demostrar? He tratado de hacer ver que la tradición humanística es atacada de tiempo en tiempo por la filosofía. Suele sufrir graves reveses a causa de tales agresiones. Muchos indicios parecen probar que ahora nos enfrentamos una vez más a una acometida

de los filósofos, existencialistas o de otras escuelas. Me parece que sería bueno que las diferentes cuestiones que se debaten se pusieran totalmente en claro. La causa que defiendo —el lugar de la literatura en la educación— podría aclararse y fortalecerse con una discusión de ese orden.

Queda por ver si nuestra época producirá una filosofía capaz de unificar el pensamiento y de ennoblecer la vida humana. Me parece dudoso, porque durante los últimos dos mil quinientos años la filosofía ha venido segmentándose siempre en diversas escuelas en pugna. Hasta en la gran época de la escolástica cupieron sistemas muy divergentes, como el de San Buenaventura y el de Santo Tomás. Es cierto que nunca antes había tenido la filosofía tal fuerza y tal dominio. Contaba con el apoyo del más poderoso organismo espiritual que ha existido en este mundo: la Iglesia católica, todavía no dividida. La autoridad de la Iglesia sufriría en el siglo XIV a causa del exilio babilónico de Aviñón, y en el siglo XV el movimiento de los concilios disminuiría aún más su poder.

Si ha habido una escuela filosófica que pudo jactarse con razón de presentar en forma luminosa la suma de las cosas humanas y divinas, fué la escuela de Santo Tomás. ¿Cómo es posible, pues, que un sistema tan magnífico y bien ordenado cediera tan pronto? ¿Cómo lo explican sus partidarios? Es éste, quizá, uno de los problemas más interesantes de la historia del pensamiento occidental. Un sistema filosófico que todavía hoy se considera como la única guía segura de la educación católica dejó de influir en los espíritus después de dos o tres generaciones. En vano buscaremos una explicación. Étienne Gilson expone el fenómeno con estas palabras: "Si el siglo XIV tuvo pensadores que se adhirieron al tomismo, nadie continuó realmente la obra del maestro. Los aspectos más nuevos y más profundos de su pensamiento apenas lograron sobrevivir; encastillados, por decir así, en la masa de su obra, se transmitieron junto con ella sin hacerse creadores." Esto es lo que nos dice un historiador. No me toca a mí decidir qué es lo que pueden argüir los filósofos y los teólogos. Pero cabe preguntar si ese sistema de filosofía cristiana no resulta ser un magnífico fracaso. ¿Ha habido desde entonces un sistema más afortunado? Evidentemente, no. Las filosofías europeas parecen condenadas a vida breve, lo mismo que los imperios europeos. ¿No será la filosofía una actitud del espíritu que a la larga esté destinada a desaparecer? Tal es, según creo, la conclusión a que llega Toynbee.

Si la filosofía es capaz de explicar la historia, también debería poder explicar la poesía. Porque la poesía es una de las manifestaciones más vigorosas de la humanidad. Está presente en todas las épocas y en todas las civilizaciones. Se dirige a un círculo mucho más vasto que la ciencia. Uno de los aciertos de Aristóteles es que en su panorama filosófico concedió un lugar a la poesía. Y debemos reconocer que es un acierto aunque

juzguemos que su tratamiento de la poesía se ve limitado por el hecho de que Aristóteles sólo conoció la poesía griega. Pero ¿ha habido otro filósofo importante que se ocupara del problema? No, que yo sepa. El resurgimiento del aristotelismo que condujo a la escolástica descuidó la poética. La poesía queda al margen del pensamiento de Santo Tomás, que sólo de manera accidental se detiene en ella. Es interesante examinar su argumento. Cita elogiosamente el antiguo dicho griego de que los poetas son mentirosos; si la poesía es ciencia, contiene apenas un mínimo de verdad y es la más desdeñable de todas las ciencias. Está por debajo de la razón, así como la teología está por encima de la razón. Los poetas se sirven de un lenguaje simbólico o metafórico para recomendar sus fábulas. Lo hacen *propter defectum ueritatis.* San Alberto Magno ya había dicho: "El *modus poeticus* es el más débil de los *modi* filosóficos." Los grandes escolásticos del siglo XIII no se interesan por la poesía. En vano se buscará una reivindicación escolástica de ella.

Y sin embargo, Santo Tomás es autor de algunos de los himnos más espléndidos del breviario y del misal romanos. El papa le encargó que compusiera el oficio para la nueva festividad de Corpus Christi, y entonces él escribió admirables poemas litúrgicos. "El rigor de la forma —ha dicho un crítico—, la economía de la expresión, la exactitud escolástica de la exposición doctrinal se unen a una habilidad métrica que debe tanto al genio del poeta como al estudio de los predecesores.* Es decir, que Santo Tomás pudo escribir poemas maravillosos, pero no los concibió como poesía. Eran cantos sagrados encuadrados en las formas tradicionales de la Iglesia. Su medio de expresión era el metro y la rima, pero su sustancia era uno de los misterios fundamentales de la fe. Se trataba de composiciones que encarnaban la verdad teológica. Esto podía haber hecho que Santo Tomás revisara su concepto de la poesía. Pero no lo hizo; tenía asuntos más urgentes de que ocuparse.

El caso de Santo Tomás es un ejemplo típico de lo que podemos llamar el concepto medieval de la poesía. La poesía se consideraba parte integrante de la herencia del paganismo. Quedaba en el mismo rango que la gramática, la retórica, la mitología, etc. Estas ramas del conocimiento estaban contenidas en los libros de los paganos. Los Padres de la Iglesia habían probado, a base de la Escritura, que los cristianos podían servirse de esas artes. Hacían notar que San Pablo había citado versos de poetas griegos. Además, llamaban la atención sobre el hecho de que los judíos, al abandonar Egipto, llevaron consigo vasos de plata y oro. El sentido alegórico de esto era, según San Agustín, que los cristianos tienen razón en aprovechar las artes paganas. Hubo otros intentos análogos de justificar la adopción. Pero ni los pensadores patrísticos ni los escolásticos

* F. J. E. Raby, *A history of Christian-Latin poetry*, Oxford, 1927, p. 405.

creyeron necesario ahondar en el asunto. Es un terreno que se dejó en una especie de luz crepuscular.

La poesía era poesía latina y provenía del gran almacén de la Antigüedad. ¿Acaso debía desecharse porque los antiguos no conocieron la verdadera religión? Pocos fueron los rigoristas que defendieron tan austera actitud. Siempre era posible hacerlos callar con el argumento de que la mitología pagana fué un velado presentimiento de la verdad moral. Se hizo gran despliegue de sagacidad y de ingenio para demostrar esa proposición. Un poeta alemán que escribía en latín el año de 1280 lo dijo en forma más simple: "Si estos autores no aprendieron la religión católica, fueron sin embargo fieles defensores de su propia religión. Estoy convencido de que se habrían adherido al catolicismo si lo hubieran conocido. Es mucho mejor desconocer la religión que caer en la herejía." Esta solución parece ser de admirable sentido común, aunque desde el punto de vista teológico no sea muy ortodoxa.

Si, como afirmo, el tomismo tenía en poco a la poesía, sería interesante saber qué pensaban sus sucesores de un hombre como Dante. Lo sorprendente es que apenas le concedieron atención. Cuando Dante publicó su poema, hacia 1320, no había revistas literarias ni críticos ni eruditos pedantes. El público no estaba en espera de genios nacientes ni de nuevas obras maestras. Ni lo emocionaba el hecho de que alguien hubiera escrito un poema que se conformaba con el pensamiento y el sentimiento cristianos. Tampoco se inquietaba cuando otra persona escribía poemas licenciosos. Aún no estaba de moda que los escritores proclamaran a voz en cuello su aceptación o su rechazo del credo. La poesía y la teología se mantenían separadas. La religión era administrada por sacerdotes, monjes y frailes. Éstos eran soberanamente indiferentes a la actitud de la gente que garrapateaba versos y prosa.

He ahí una situación saludable. Sólo había una congregación militante en la Iglesia: la orden de Santo Domingo. Su tarea era combatir la herejía. Y el reproche de herejía cayó sobre Dante, por extraño que nos parezca hoy. Dante era un pensador independiente, y sus reflexiones lo llevaron a elaborar un sistema de reforma política y eclesiástica; lo expuso en su tratado sobre la monarquía, que era también un tratado sobre el poder de los papas. Según Dante, hacía un milenio que las cosas marchaban mal. El emperador Constantino había errado al enajenar una parte de su privilegio y otorgar poder temporal al sucesor de San Pedro. El papa había errado al aceptarlo. Dante abogaba por que el papado volviera a la pobreza de San Pedro, el pescador. Tenía fe en que algún día surgiría un monarca universal que devolviera su prístina dignidad al imperio. Llegó a asegurar que sólo esa doble reforma podría salvar a la humanidad.

Esto era herejía manifiesta. Unos cuantos años después de morir Dante

—en 1329—, un fraile dominico publicó una severa censura del tratado. Por supuesto, no se refiere expresamente a la *Divina comedia*, pero de paso tacha a Dante de mal versificador que se engaña a sí mismo, de locuaz sofista cuyas fantasmagorías distraen al lector del camino de la verdad. No se crea que ese fraile era un entrometido buscapleitos ni un fanático sin autoridad. En 1329 el tratado de Dante fué públicamente quemado en Roma. El mismo Cardenal Newman le da un papirotazo cuando dice: "Dante ciertamente no tiene escrúpulos al poner en el Infierno a un papa que entre tanto ha sido canonizado por la Iglesia, y su obra sobre la *Monarchia* está en el Índice."

En nuestros días los críticos católicos adoptan por lo general una posición muy distinta. Tratan de mostrar que Dante era un tomista consumado, y que su gran poema está en perfecto acuerdo con la filosofía de la Iglesia. Pero el gran historiador de la filosofía medieval al cual ya me he referido, Étienne Gilson, ha demostrado que esa actitud es incorrecta. Según Gilson, Dante conocía bien a Santo Tomás, pero discrepaba de él en varios puntos importantes. El tomismo de Dante es un mito deshecho. Esto resulta aún más evidente si se estudia la famosa carta latina que Dante dirigió a Can Grande cuando le envió, ya terminado, el *Paradiso*. Esa carta es un documento inapreciable, porque nos revela cómo quería Dante que se considerara su poema. No se le ha dado hasta ahora plena atención, porque abunda en alusiones a los modos de expresión filosóficos y retóricos, que desconciertan a los comentadores. Sin embargo, esas alusiones pueden descifrarse y elucidarse si se colocan en el contexto de la terminología latina del tiempo. Basta aclararlas para conocer la intención de Dante; podemos resumirla en esta frase: "Mi obra contiene poesía lo mismo que filosofía." Dante sostiene, pues, que la poesía tiene una función cognoscitiva. Eso es justamente lo que negaba la escolástica. La afirmación de Dante concluye y resuelve el conflicto entre la poesía y la filosofía que ya llevaba más de cien años de vida.

Es la victoriosa respuesta del poeta, el primero entre los modernos que se iguala con los grandes clásicos de la Antigüedad. Es ésta una de las más admirables hazañas de Dante. Él mismo lo proclama, en forma que no deja lugar a dudas. Cuando su gran guía, Virgilio, lo introduce al Limbo, lo presenta a cuatro maestros, que junto con Virgilio forman una especie de *santa conversazione:* Homero, Ovidio, Lucano, Horacio. Se encuentran apartados, entre los grandes espíritus que habitan un noble castillo en los Campos Elisios. Saludan al florentino con cordial semblante y aun le hacen un honor más grande: lo aceptan solemnemente como su igual. Lo reciben como sexto miembro de esa Academia de Inmortales. Le confieren nobleza. La posteridad ha legalizado y corroborado, plena aunque tardíamente, ese nombramiento.

La fama póstuma de Dante es muy instructiva. Sus mismos contemporáneos italianos contribuyeron abiertamente a ella. No tardaron en surgir comentarios en torno a su obra. La ciudad de Florencia, tan difamada por el más grande de sus hijos, fundó una cátedra destinada a la exposición de su obra, y se la encomendó a Boccaccio. Pero sus compatriotas consideraban a Dante sólo como un hombre que había ennoblecido su lengua. En el siglo XVI Dante fué convertido en autor canónico, junto con Petrarca y Boccaccio. Constituían el triunvirato de la poesía toscana. Este enfoque ocultaba la posición única y la grandeza de Dante. Petrarca y Boccaccio no pueden medirse con él; están en un nivel mucho más bajo. Pero los críticos italianos juzgaban que el lenguaje poético de Dante era tosco y que no podía compararse con la refinada tersura de sus sucesores. Era, por supuesto, un juicio radicalmente erróneo. A medida que pasaba el tiempo, Dante iba perdiendo terreno. En 1800 estaba prácticamente olvidado en Italia, y fuera de ella no recibía atención. El *Risorgimento* lo redescubrió. Fué proclamado entonces heraldo de la Italia unificada. Por segunda vez se le malinterpretaba. Apenas en los últimos cincuenta años se ha reconocido a Dante en su verdadera grandeza y en toda su importancia, que trasciende con mucho al horizonte de una nación y de una literatura.

Ese tardío reconocimiento de Dante nos enseña cuán difícil es formarse un juicio certero sobre un poeta de primera magnitud mientras es nuestro vecino en el tiempo y en el espacio. Es ésta una de las leyes que determinan la tradición literaria de Europa. Podemos observarla también en el caso de Shakespeare. ¿Por ventura hubo en Europa quien lamentara en 1616 la muerte de uno de los más grandes poetas? Fuera de Inglaterra no se conocía ni su nombre. La Gran Bretaña desempeñaba un papel importante en la política, pero su poesía era desconocida y siguió siéndolo durante más de un siglo. Italia estuvo a la cabeza de la literatura europea hasta cerca de 1530. Fué sustituída por España hasta, aproximadamente, 1650. Después le tocó el turno a Francia. El predominio de la cultura francesa fué absoluto durante el siglo subsiguiente. La misma Inglaterra tuvo que someterse a él. Produjo su *Augustan Age*. Sólo en 1762 pudo decir un crítico inglés:

> La crítica francesa se ha impuesto sobre la italiana y la del resto de Europa. Esta hábil nación ha encontrado la manera de dirigir el gusto y de determinar las modas de sus vecinos... Aspiraban a tener una especie de hegemonía en las letras... Cualesquiera que fueran sus móviles, lo cierto es que su intento fué afortunado. Nuestros críticos, serviles y excesivamente modestos, quedaron vencidos por su autoridad. Su gusto por las Letras, con algunas cosas peores, nos llegó durante la

> Restauración. Nuestro afrancesado rey y sus fieles adoptaron el lenguaje, los modales y hasta los mismos prejuicios de los franceses.

Éstas son las palabras de Richard Hurd, obispo de Worcester. Proclaman esa rebelión contra el gusto francés que por la misma época encabezaba Lessing en Alemania. Pero tuvieron que pasar muchas décadas para que el continente europeo se librara de los criterios literarios franceses y pudiera apreciar plenamente la grandeza de Shakespeare. Todavía en nuestros días hay naciones europeas que no han rendido a Shakespeare el homenaje unánime que merece.

Si Dante tuvo que pasar por un período de prueba de seiscientos años y Shakespeare por uno de trescientos años antes de ser reconocidos como clásicos europeos, ¿qué podemos decir de Goethe, sólo un siglo después de su muerte? La lengua italiana, lo mismo que la inglesa, conquistó el mundo desde hace mucho tiempo. La lengua alemana, como es bien sabido, no ha sido tan afortunada. Sin embargo, a un poeta clásico hay que leerlo en su propia lengua. Nadie será capaz de sentir la grandeza de Virgilio si es incapaz de leerlo en latín. Podemos conocer a Dante en traducciones, pero no percibiremos ni el corazón ni la voz de Dante. El deseo de gozar a Dante es razón suficiente para aprender el italiano. Lo mismo cabe decir de Shakespeare y de Goethe. Los tesoros espirituales no pueden adaptarse al nivel de la moneda corriente. El mensaje más valioso de los grandes clásicos no pasa a las traducciones. Podemos servirnos de un lenguaje común para el comercio diario. Pero el mensaje del poeta tiene que oírse en su propia lengua. Si los hombres no están prontos a ello, tendrán que prescindir de la perla más fina.

Pero volvamos a nuestro tema. ¿Cuáles son las bases medievales del pensamiento occidental? Son la Antigüedad clásica y el cristianismo. La función de la Edad Media consistió en recibir ese depósito, en transmitirlo y en adaptarlo. Su legado más precioso es, en mi opinión, el espíritu que la Edad Media creó mientras desempeñaba esa tarea. Edward Kennard Rand nos ha dejado un hermoso libro intitulado *The founders of the Middle Ages*. Esos fundadores fueron San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y algunos otros. Vivieron en los siglos IV y V de nuestra era. Representan la última etapa de la Antigüedad grecorromana. Y esta última etapa coincide con la primera fase del cristianismo. La lección de la Edad Media es la reverente recepción y la fiel transmisión de un depósito precioso. Tal es también la lección que podemos sacar de Dante. Y es igualmente la lección que Goethe enseñó en su poesía, en sus escritos históricos y filosóficos, en sus cartas y en sus conversaciones. El siglo XIX produjo un tipo de escritores que defendían las ideas revolucionarias y la poesía revolucionaria. Este fenómeno revela una era de desintegración, para emplear la fórmula de Toynbee. Puede consistir en lo que él llama

a refusal of mimesis. Pero el equilibrio de la cultura se mantendrá sólo si esas fuerzas destructoras se compensan con nuevas maneras de afirmar y de adaptar el legado que nos confió el pasado.

Transmitir la tradición no es inmovilizarla en un rígido cuerpo de doctrina ni en una selección fija de obras canónicas. Porque la letra mata, pero el espíritu vivifica. El estudio de la literatura debería dirigirse de modo que el estudiante goce y se maraville ante bellezas para él insospechadas. La devoción y el entusiasmo son las llaves que darán acceso a esos tesoros escondidos. Creo que largos trechos de la literatura medieval están aún en espera de la varilla adivinatoria que señale fuentes de belleza y de verdad. Los libros de Helen Waddell han hecho ese servicio a muchos lectores. Gracias a ella los cantares de los clérigos ambulantes han encontrado nuevos y entusiastas oyentes. Hasta los severos claustros consagrados al estudio solían ser morada de jóvenes alegres, capaces de expresar en versos su amor a la vida. Uno de los rasgos más asombrosos de Dante es ese complacerse en la hermosa estructura del universo, en los admirables espectáculos de la naturaleza, en el esplendor de la vida humana. Cuando encuentra en el infierno o en el purgatorio a conocidos suyos, éstos hablan con amor y nostalgia de la esfera de la existencia terrestre a la cual él habrá de tornar y en la cual quisieran ser recordados. Su poesía enseña una gozosa aceptación de nuestra estancia en este mundo. Y sin embargo, nadie lo acusará de haber sido ciego a los lados negros de la humanidad. No teme pintar su más terrible degradación. Pero eso no altera su concepto de las cosas. Podemos aplicar a la Edad Media las palabras que dice Miranda en *La tempestad:*

> *O wonder,*
> *how many goodly creatures are there here!*
> *How beauteous mankind is! O brave new world,*
> *that has such people in't!*

Pero todo el dominio de la poesía mundial es una isla encantada como la de Próspero. Cada gran poeta la ensancha. La idea que se formó Goethe de la literatura mundial tiene, entre otros, este sentido. Descubrió la belleza de la poesía árabe y persa, y dijo: "El Oriente y el Occidente ya no están separados; ambos pertenecen a Dios." Rindió homenaje a Calidasa lo mismo que a Hafiz. Y asignó a la posteridad la tarea de expander la tradición europea.

Quizá nos encontremos sólo en la primera etapa del proceso. Estoy convencido de que los Estados Unidos desempeñarán un importante papel en esa evolución. T. S. Eliot es, según pienso, el primer poeta que se ha inspirado en el pensamiento hindú. En Boston fué donde, si no me equivoco, estudió sánscrito. Pero Eliot también tiene sus raíces en la Edad Media, y creo que considera a Dante su máximo maestro. Eliot es un

poeta triste. Tiene más que decir acerca del infierno y del purgatorio que acerca del paraíso. Vivimos en una era de desorden y de desaliento. Algunos pensadores nos dicen que debemos sentirnos desalentados. Pero si hay algo que el espíritu medieval niega rotundamente, es eso. Recordemos el séptimo canto del *Inferno* dantesco. Dante se encuentra ahí con un tipo particular de pecadores: los hombres que sufren de depresión. "Fuimos tristes, confiesan, en el dulce aire que del sol se alegra":

Tristi fummo
nel aer dolce che del sol s'allegra.

Hoy esos hombres estarían en los sanatorios. Pero Dante los consideró pecadores.

Si tuviera que resumir en dos palabras lo que yo creo que es el mensaje esencial del pensamiento de la Edad Media, diría: es el espíritu con el cual se reafirma la tradición; y este espíritu es fe y alegría.

ADVERTENCIA BIBLIOGRÁFICA

He aquí algunas observaciones para el lector no familiarizado con la literatura latina medieval:

Como orientación primera puede leerse la *Einführung in das Mittellatein* de Karl Strecker, 3ª edición, Berlín, 1939. La edición francesa *(Introduction à l'étude du latin médiéval,* traduite de l'allemand par Paul van de Woestijne, Lille y Ginebra, 1948) es útil por sus adiciones bibliográficas.

La única obra que ofrece una ojeada de conjunto sobre *toda* la literatura medieval hasta antes de 1350 es el *Grundriss der romanischen Philologie* de Gustav Gröber, II, Estrasburgo, 1902, pp. 97-432. El manual más extenso y completo es el de Max Manitius (1858-1933), *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters.* El tomo I (1911) va de Justiniano hasta mediados del siglo x; el tomo II (1923), desde mediados del siglo x hasta el comienzo de la lucha entre la Iglesia y el Estado; el tomo III (1931, con colaboración de Paul Lehmann), desde el comienzo de esa lucha hasta fines del siglo XII. Podrá verse un resumen conciso pero profundo de la literatura medieval anterior a 1100 en la *Littérature latine au moyen âge* de Joseph de Ghellinck (I, *Depuis les origines jusqu'à la fin de la renaissance carolingienne;* II, *Dès la renaissance carolingienne à saint Anselme),* París, 1939. De Ghellinck ha consagrado un estudio especial al siglo XII: *L'essor de la littérature latine au xiiᵉ siècle,* 2 vols., Bruselas y París, 1946. Me permito citar unas frases de mi artículo "Eine neue Geschichte der mittellateinischen Literatur" *(RF,* LX, 1947, pp. 617-630): "El estudio de Gröber fué un enorme inventario, un catálogo razonado de la literatura latina medieval. La voluminosa obra de Manitius es como una bodega en que se encuentran almacenados y objetivamente agrupados miles de monumentos. El P. De Ghellinck tomó de allí los elementos más valiosos y forjó con ellos un nuevo edificio lleno de luz. Así surgió un «museo de la Edad Media latina» que brindará enseñanza y deleite tanto al investigador como al aficionado. Ha despertado a nueva vida un mundo sumergido."

Doy en seguida una lista de los trabajos míos que sirvieron de preparación al presente libro:

"Jorge Manrique und der Kaisergedanke", en *ZRPh,* LII, 1932, pp. 129-151.
"Zur Interpretation des Alexiusliedes", en *ZRPh,* LVI, 1936, pp. 113-137.
"Calderón und die Malerei", en *RF,* L, 1936, pp. 89-136.
"Zur Literarästhetik des Mittelalters, I", en *ZRPh,* LVIII, 1938, pp. 1-50.
"Zur Literarästhetik des Mittelalters, II", en *ZRPh,* LVIII, 1938, pp. 129-232.
"Zur Literarästhetik des Mittelalters, III", en *ZRPh,* LVIII, 1938, pp. 433-479.
"Dichtung und Rhetorik im Mittelalter", en la *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XVI, 1938, pp. 435-475.

"Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung", en *RF*, LIII, 1939, pp. 1-26.
"Die Musen im Mittelalter", en *ZRPh*, LIX, 1939, pp. 129-188.
"Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock", en *RF*, LIII, 1939, pp. 145-184.
"Theologische Poetik im italienischen Trecento", en *ZRPh*, LX, 1940, pp. 1-15.
"Der Archipoeta und der Stil mittellateinischer Dichtung", en *RF*, LIV, 1940, pp. 105-164.
"Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil", en *Modern Philology*, XXXVIII, 1941, pp. 325-333.
"Beiträge zur Topik der mittelalterlichen Literatur", en *Corona Quernea*, pp. 1-14.
"Topica", en *RF*, LV, 1941, pp. 165-183.
"Zur Danteforschung", en *RF*, LVI, 1942, pp. 3-22.
"Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", en *RF*, LVI, 1942, pp. 219-256.
"Schrift- und Buchmetaphorik in der Weltliteratur", en la *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XX, 1942, pp. 359-411.
"Mittelalterliche Literaturtheorien", en *ZRPh*, LXII, 1942, pp. 417-491.
"Das *Carmen de prodicione Guenonis*", en *ZRPh*, LXII, 1942, pp. 492-509.
"Mittelalterstudien", en *ZRPh*, LXIII, 1943, pp. 225-274.
"Das ritterliche Tugendsystem", en la *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXI, 1943, pp. 343-368.
"Dante und das lateinische Mittelalter", en *RF*, LVII, 1943, pp. 153-185.
"Zur Geschichte des Wortes Philosophie im Mittelalter", en *RF*, LVII, 1943, pp. 290-309.
"Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft", en *Comparative Literature*, I, 1949, pp. 24-43.
"Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pp. 257-263.
"Dante und Alanus ab Insulis", en *RF*, LXII, 1950, pp. 28-31.
"Über die altfranzösische Epik", en *ZRPh*, LXIV, 1944, pp. 233-320.
"Über die altfranzösische Epik, II", en *RF*, LXI, 1948, pp. 421-460.
"Über die altfranzösische Epik, III", en *RF*, LXII, 1950, pp. 125-157.
"Über die altfranzösische Epik, IV", en *RF*, LXII, 1950, pp. 294-349.
"Über die altfranzösische Epik, V", en *ZRPh*, LXVIII, 1952, pp. 177-208.

ABREVIATURAS

Analecta hymnica — *Analecta hymnica medii aevi*, ed. G. M. Dreves y C. Blumeu, Leipzig, 1886.

Anthologia latina — *Anthologia latina*, ed. E. Buecheler y A. Riese, col. Teubner, Leipzig, 1894.

AP — *Anthologia palatina* (Antología griega).

Archipoeta — *Archipoeta*, ed. M. Manitius, Munich, 1929.

Bernardo Silvestre, *De uniuersitate mundi* — *Bernardi Siluestris De mundi uniuersitate libri duo*, ed. C. S. Barach y J. Wrobel, Innsbruck, 1876.

Calderón de la Barca, ed. Keil — *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca...*, ed. J. J. Keil, 4 vols., Leipzig, 1827-1830.

Capela, *véase* Marciano Capela.

Carmina Burana — *Carmina Burana*, ed. A. Hilka y O. Schumann, 3 vols., Heidelberg, 1930-1941. (I. Band: Text I. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, 1930; I. Band: Text II. *Die Liebeslieder*, 1941; II. Band: *Kommentar* [de O. Schumann]. 1. *Einleitung. Die moralisch-satirischen Dichtungen*, 1930.)

Carmina Cantabrigensia — *Carmina Cantabrigensia (Die Cambridger Lieder)*, ed. Karl Strecker, Berlín, 1926 *(MGH)*.

Casiodoro, *Institutiones* — *Cassiodori Senatoris Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1937.

Corona quernea — *Corona quernea. Festgabe, Karl Strecker zum 80. Geburtstage dargebracht*, Leipzig, 1941.

Châtillon, *véase* Gautier de Châtillon.

Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* — Wilhelm von Christ, *Geschichte der griechischen Literatur*, 6ª ed., refundida por Wilhelm Schmid, con la colaboración de Otto Staehlin, 3 vols., Munich, 1912-1924.

Dante, *Opere* — *Opere di Dante*, Testo critico della Società Dantesca Italiana, Florencia, 1921.

Faral, *Les arts poétiques* — Edmond Faral, *Les arts poétiques du xiiº et du xiiiº siècles*, París, 1924.

Gautier de Châtillon, *Die Gedichte* — *Die Gedichte Walters von Châtillon*, ed. Karl Strecker. I. *Die Lieder der Handschrift von St.-Omer*, Berlín, 1925.

Gautier de Châtillon, *Moralisch-satirische Gedichte* — *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Châtillon*, ed. Karl Strecker, Heidelberg, 1929.

Gilson, *La philosophie au moyen âge* — Étienne Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 2ª ed., París, 1944.

Goethe, *Werke* — Goethe, *Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe*, 40 vols., Stuttgart y Berlín, 1902-1907.

Halm, *Rhetores latini minores* — Carl Halm, *Rhetores latini minores*, Leipzig, 1863.

Juan de Salisbury, *Metalogicon* — *Ioannis Saresberiensis... Metalogicon libri III*, ed. Clemens C. I. Webb, Oxford, 1927.

Juan de Salisbury, *Policraticus* — *Ioannis Saresberiensis... Policratici siue De nugis curialium et uestigiis philosophorum libri VIII*, ed. C. C. I. Webb, Oxford, 1909.

Keil, *Grammatici latini* — Heinrich Keil, *Grammatici latini*, 7 vols., Leipzig, 1857-1880.

Lehmann, *Pseudoantike Literatur* — Paul Lehmann, *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*, Leipzig y Berlín, 1927.

Manitius — Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 3 vols., Munich, 1911-1931.

Marciano Capela, ed. Dick — Martianus Capella, ed. A. Dick, col. Teubner, Leipzig, 1925.

Map, *véase* Walter Map.

MGH — *Monumenta Germaniae Historica.*

NA — *Neues Archiv der Gesellschaft für Ältere Deutsche Geschichtskunde.*

Norden, *Die antike Kunstprosa* — Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. C. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, 1898.

PG — Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca.*

PL — Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina.*

Poetae — *Poetae latini aevi Carolini (MGH)*, 6 vols., Berlín, 1881-1937 *ss.* (Vol. I, ed. E. Duemmler, 1881; vol. II, ed. E. Duemmler, 1884; vol. III, ed. L. Traube, 1896; vol. IV, fasc. 1, ed. P. von Winterfeld, 1899; vol. IV, fascs. 2-3, ed. K. Strecker, 1923; vol. V, *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*, ed. K. Strecker, 1937 *ss.*).

Poetae latini minores, ed. Baehrens — *Poetae latini minores*, ed. Emil Baehrens, 5 vols., col. Teubner, Leipzig, 1879-1883.

RE — Pauly-Wissowa-Kroll, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.*

RF — *Romanische Forschungen.*

Salisbury, *véase* Juan de Salisbury.

Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* — Martin Schanz, *Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, revisada por C. Hosius, con la colaboración de G. Krüger, 5 tomos, Munich. (Vol. I, 4ª ed., 1927; vol. II, 4ª ed., 1935; vol. III, 3ª ed., 1922; vol. IV, 1ª parte, 2ª ed., 1914; vol. IV, 2ª parte, 1920.)

Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* — Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, Munich, 1929 *ss.* (Se citan el vol. I, 2ª parte, 1934, y el vol. III, 1940.) [Reelaboración de Christ-Schmid.]

Silvestre, *véase* Bernardo Silvestre.

SP — Thomas Wright, *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, 2 vols., Londres, 1872.

Walter Map, *De nugis curialium* — Walter Map, *De nugis curialium*, ed. M. R. James, Oxford, 1914.

Walther, *Das Streitgedicht* — Hans Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich, 1920.

Werner, *Beiträge* — Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 2ª ed., Aarau, 1905.

ZfdA — *Zeitschrift für Deutsches Altertum.*

ZRPh — *Zeitschrift für Romanische Philologie.*

ÍNDICE ANALÍTICO

ÍNDICE ANALÍTICO

Como modelo de este índice se tomó el de la edición inglesa, preparado por el Dr. A. Gode von Äsch.

Para mayor claridad, los términos, obras y conceptos citados van precedidos de un asterisco. Los nombres que pertenecen al material histórico del libro van seguidos de fechas. Los demás nombres van seguidos de las abreviaturas (cr.), (tr.) y (ed.) según que se trate de críticos e historiadores, traductores o editores. Las fechas de gobernantes, tanto seculares como eclesiásticos, indican su período de gobierno.

Abagaro V, toparca de Edesa (18-50), 772
Abbón de St. Germain († 923), 174 n, 229, 614, 695 y n, 701, 707
**abbreuiatio*, 686-690
Abelardo, Pedro (1079-1142), 86 *ss.*, 95 n, 162 *s.*, 172, 395, 562, 670, 735
Abén Hazam, *véase* HAZM
Abenayún (siglo XII), 482
Abraham ben Meir ibn Ezra (1092-1167), 756 n
Abrahams, Phyllis (ed.), 282 n, 296 n, 445, 519, 670
Abú Ishak de Elvira (siglo XI), 438 n
**accessus ad auctores*, 315 y n, 316, 505
*acertijo soteriológico, 463, 537
Acircio, *véase* AELFRIDO
**Ackermann aus Böhmen*, 96 n, 440 *s.*
**actio*, 108
**acumen*, 412 y n
Acursio, Francesco (1225-93), 529
**acutus*, 412
Adalberón de Laón († después de 1017), 265 n, 436 n
Adalhardo, abad de Corbie († 826), 648 n
Adam du Petit-Pont (siglo XII), 85 n
Adamo, Salimbene di, *véase* SALIMBENE
Adams, Henry Brooks (1838-1918), 811
Adán Escoto de Prémontré (fl. 1180?), 578
Addison, Joseph (1672-1719), 376 n
**addubitatio*, 629
Adelardo de Bath (siglo XII), 163 n, 225 n
Adhémar, Jean (cr.), 39 n, 86 n, 578
Adler, A. (cr.), 718 n
**adnominatio*, *véase* ANNOMINATIO
Adriano, *véase* HADRIANO
**adtestatio rei uisae*, 252, 629
**adynata*, 144 *ss.*, 408
Aelfrido, rey de Northumbria (685-705), 646, 704 n
**aetas uergiliana* (L. Traube), 145
**aeternare*, 670
Aethilwald, príncipe (corresponsal de Aldhelmo), 646
**aeuum* (en San Isidoro), 358 n
*"afiliación", 40
Agapito I, Papa, San (535-536), 635
Agatías (siglo VI), 141 n, 404 n, 409
Agatón (fines del siglo V a. C.), 370, 410, 764
"Agellius" (= A. Gellius), 84
**agibilia*, 213, 770
Agio de Corvey († después de 874), 124, 704
Agorio Pretextato, Vetio († 384), 299, 332 n
Agostino (fl. 1210-16), 530
Agrícola, Rodolfo (1443-85), 768
*agudeza, 410, 413 y n, 417 y n, 419 *ss.*

Agudeza y arte de ingenio, 412 *ss.*, 419 *ss.*
Agustín de Cantórbery, San († 604), 44, 60
Agustín, San (354-430), 18, 75, 90, 144 *s.*, 118 n, 294, 298, 311 *s.*, 318 n, 564 n, 614, 628, 645, 716, 766, 771 *s.*, 819; *artes*, 68, 639 n; consolación, 124; autor leído en escuelas, 80, 367; Doctor de la Iglesia, 366; etimologías, 694 y n; "Fundador de la Edad Media", 43, 823; el paisaje ideal, 289 n; el hombre como imagen de Dios, 757; manierismo, 394; metáforas, 151, 199, 201 n, 202 y n, 204, 208 n, 308, 426 n; las Musas, 335 n; composición numérica, 703 *ss.*; filosofía de la historia, 51 *ss.*, 338, 357 n, 637; pseudo Agustín, 606; retórica, 114, 115 y n, 119; virtudes, 729 *s.*;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Casiodoro, 639 n; Dante, 339, 526, 531 y n, 723; Foróneo, 164; Gracián, 419, 420 y n; San Jerónimo, 113; Notker Bálbulo, 653 *s.*; Pedro el Venerable, 237; Petrarca, 321 *s.*; Próspero de Aquitania, 80; Juan del Encina, 763; Varrón, 311; Virgilio, 215;
OBRAS: *De arte musica*, 759 y n, 763, 771 y n; *De ciuitate Dei*, 18, 51 y n, 53, 164, 199, 201 n, 309, 426 n; *Confesiones*, 115; *De doctrina christiana*, 635, 639 n
Aikin, John (1747-1822), 372 n
Aimerico (siglo XI), 655 *ss.*
*αἰών, 358 n
Akiba ben Joseph, *véase* AQUIBA
*alabanza: de las artes y ciencias, 760 *ss.*; de los contemporáneos, 239 *ss.*; de ciudades y países, 228 *s.*; de personas, 151, 226, 229; *véase también* PANEGÍRICO
Alain de Lille (1128?-1202), 70 n, 151, 155 n, 262 n, 283, 295, 307, 313, 665, 755 n; alegoría, 294 *s.* y n; autor leído en escuelas, 82; *Deus artifex*, 757 n, 758; la Diosa Naturaleza, 174-180, 187; manierismo, 392, 395 *s.*, 402, 420; metáforas, 200 *s.*, 202 n, 443 y n, 444, 448, 591 *s.*, 661 n, 750 *s.*; retórica, 111 n;
SU CONEXIÓN CON: Bernardo Silvestre, 167, 175 *s.*; Dante, 507, 516, 517 y n; A. de la Torre, 554, 756; Jean de Meun, 185, 665; Mateo de Vendôme, 686; Prisciano, 71 n; Marqués de Santillana, 376;
TÓPICOS: "la posesión del saber obliga a impartirlo", 134; panegírico de los soberanos, 254 n; el mundo al revés, 146;
OBRAS: *Anticlaudiano*, passim; *Summa de arte praedicatoria*, 730 *s.*; *Planctus naturae*, 174, 549, 591 *s.*
Alanus ab Insulis, *véase* ALAIN DE LILLE
Alarico I, rey visigodo (395-410), 18, 157
Alarico II, rey visigodo (484-507), 753
Alatorre, A. (tr.), 370 n, 580 n, 638 n, 769 n
Alberico de Besançon (siglo XI), 136 n
Alberico de Monte Cassino (fl. 1057-88), 402 n, 685 n, 688
Alberico Casinense, *véase* ALBERICO DE MONTE CASSINO
Alberti, Leon Battista (1404-72), 120, 487
Alberto Magno, San (1193? o 1206?-1280), 89, 174 y n, 317 *ss.*, 362, 366, 427, 529, 679, 756 n, 772, 817, 819
Alberto de Stade (siglo XIII), 315 n, 690 *s.*
**album*, 434
Alceo (fl. *ca* 600 a. C.), 113
Alciati, Andrea (1492-1550), 487 y n
Alcibíades (*ca* 450-404 a. C.), 578 *s.*
Alcidamante (fl. siglo IV a. C.), 472 n
Alcimo Avito, *véase* AVITO
Alcuino (735-804), 44, 218 n, 230 n, 254, 400, 556, 638 n, 735; *artes*, 634; fórmula de *breuitas*, 683;

cultivo de la escritura, 441; el paisaje ideal, 265; humor culinario, 613; metáforas, 190; las Musas, 336; retórica, 107
SU CONEXIÓN CON: San Beda, 78; Notker Bálbulo, 654;
OBRAS: *De sanctis Euboricensis ecclesiae*, 229; *uita* de Willibrordo, 216
Aldhelmo (639-709), 44, 222 n, 223 n, 313; cultura latina anglosajona, 75 y n, 77, 645 *ss.*; manierismo, 399 n; metáforas, 190, 202 y n; las Musas, 335, 345; adivinanzas, 442; sistema de estilos, 218 y n
SU CONEXIÓN CON: Acircio, 646, 704 n; San Beda, 77; Milton, 345;
OBRAS: *De octo principalibus uitiis*, 701; *De uirginitate*, 216, 230, 701
Aldobrandi, Tegghiaio (fl. *ca* 1260), 529
*alegoría, 558 n; carro alegórico, 178 y n; moradas alegóricas, 179, 283; la alegoría como figura retórica; 73: alegoría moralizante, 292 *s.*; patrística, 335;
LA ALEGORÍA EN: San Agustín, 114 *s.*; Bernardo Silvestre, 162 *ss.*; Casiodoro, 69; apologetas cristianos, 631 *s.*; Erasmo, 293; Homero, 155, 290-295; Macrobio, 112, 630; los neopitagóricos y neoplatónicos, 294; el Antiguo Testamento, 114 *s.*; Ovidio, 293; sarcófagos del Imperio, 331-333; Virgilio, 155, 292; Winckelmann, 293;
FIGURAS ALEGÓRICAS EN: Alain de Lille, 174 *ss.*; Dante, 538 *ss.*; Hofmannsthal, 209; Marciano Capela, 65 *s.*; el *Roman de la Rose*, 185; Prudencio, 66; la Edad Media, 66, 292
Alejandría: filología alejandrina, 350; teología alejandrina, 67 *s.*, 303, 632, 762
Alejandro Magno (356-323 a. C.), 85, 123 *s.*, 136 n, 170 n, 206, 374 *s.*, 529, 681, 747, 764, 779, 781 *ss.*
Alejandro Severo (208?-235), 779
Alejandro de Afrodisias (fl. *ca* 200), 427
Alejandro de Hales († 1245), 316 *s.*, 319, 507 n
Alejandro de Villedieu (*ca.* 1165-1240), 72, 82 *s.*
Alejo, San (n. *ca* 350?), 607
Alemán, Mateo (1547?-1610?), 421
**Alexandre, Libro de*, 134, 287, 552
Alexis, Willibald (1798-1871), 238
*Alexis, *véase* VIE DE SAINT ALEXIS
*alfabeto: mística de las letras, 438 y n, 537; simbolismo de las letras, 463
*alfarero, Dios como, 757
Alfarrabio, *véase* FARABI, AL-
Alfieri, Vittorio (1749-1803), 502
Alföldi, A. (cr.), 164 n, 356 n, 628 n
Alfonso de Ligorio, San (1696-1787), 366
Alfredo Magno (849-899), 255
Algazel, *véase* GHAZALI, AL-
*alimentos, metáforas de, 198-201
*aliteración, 394, 399 y n
Alonso, Amado (cr.), 789 n
Alonso, Dámaso (cr.), 396 n, 404 n, 415 n, 480 y n, 517 n, 553, 554 n, 789 n
*ἄλσος, 277
Altaner, B. (cr.), 364 n, 635 n, 773 n
Allawi, Sheik A. (cr.), 481 n
Amancia (madre de San Amando), 695, 698
Amando, San (siglo VII), 588, 608 *s.*, 695, 698
Amarcio, 702
Amatucci, A. G. (cr.), 651 n
Ambrosio, San (333-397), 163, 180 n, 366, 511 n, 633, 755 n, 771, 780; *artes*, 67; metáforas, 151, 202 n; "Roma penitente", 53;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; el autor del *Panegyrico* de 1627, 763, 770; Dante, 531; Gracián, 418 *s.*, 420 n; San Jerónimo, 113, 633; Pedro el Venerable, 237; Petrarca, 321; Prudencio, 606 *s.*; E. K. Rand, 113, 823;
OBRAS: *De officiis*, 606; himnos, 131 n, 654

Amiano Marcelino (*ca* 330-después de 390), 215 n, 438 n
*Amiclas, culto a, en el Renacimiento temprano, 95 *s.*; en España, 96 n
Ammann, Julius (cr.), 574 n
**amplificatio*, 389, 675 n, 686 *ss.*
Ana, reina inglesa (1702-1714), 375, 379
Anacreonte (560-478 a. C.), 803
*anáfora, 73
*analogía, 72
Anastasio I, emperador bizantino (491-518), 627
*anástrofe, 591
Anaxágoras († 428 a. C.), 17 n, 370, 756 n
Anaxímenes (siglo VI a. C.), 102, 259
*anciana: tópico de la anciana y la moza, 127, 153-159
*anciano: tópico del niño y el anciano, 127, 149-153
Andrieux, François Guillaume (1759-1853), 386, 568
*androctasia, 691
*anfiteatro como laberinto, 578
Angilberto, San (*ca* 740-814), 336
Aníbal, *véase* HANÍBAL
**anima* (C. G. Jung), 182
Annat, François (1590-1670), 767 n
**annominatio*, 392 *ss.*, 421
Anselmo de Besate (siglo XI), 155 n, 224, 296 n, 707
Anselmo de Cantórbery, San (1033-1109), 85 n, 86, 298, 366, 530, 735 *s.*, 815
*ανθηρὸν πλάσμα, 278 n
**Anthologia graeca*, 400, 428 *s.*, 445
**Anthologia latina*, 281 n, 411
Antifón (480?-411 a. C.), 625
*Antigüedad: la ciencia antigua al servicio del cristianismo, 67; mundo antiguo y mundo moderno, 38-40; la Antigüedad como "herencia venerable y orientadora", 47 *s.*; Dante y los poetas antiguos, 36 *ss.*; los dioses paganos como "usiarcas", 166; héroes y soberanos en la Antigüedad tardía, 252 *s.*; bromas y veras en la Antigüedad tardía, 594-598; los filósofos antiguos en la poesía en lengua vulgar del siglo XII, 296 *ss.*; ciencia literaria de la tardía Antigüedad, 619-630; falsas interpretaciones de la Antigüedad en la Edad Media, 577-581; la filosofía en la tardía Antigüedad pagana, 298-300; la poética antigua, 212-215; la retórica en la Antigüedad, 99-111; toda la Antigüedad desde Homero hasta las invasiones de los bárbaros, 38, 419; *véase también* ANTIGÜEDAD CLÁSICA
*Antigüedad clásica, 38 *s.*, 79, *también* 354
*"antiguos y modernos", 354-360, 380, 816, *véase también* MODERNI, SISTEMA DE CORRESPONDENCIAS
Antímaco de Colofón (fl. *ca* 400 a. C.), 625
**antiphrasis*, 592
**antiquus, antiqui*, 357 *s.*, *véase también* MODERNI
Antístenes (444-365 a. C.), 762
*antítesis, 76, 103, 152
**antitheton*, 115
Antoni, C. (cr.), 533 n
Antonino (138-161 a. C.), 161 n
Antonio el Ermitaño, San (*ca* 250-350), 158, 598 *s.*
*antonomasia, 593
Apeles (siglo IV a. C.), 781 *s.*
Apión (siglo I), 631
**aplanon*, 166
*ἀπόκρυφοι, 362
Apolinar, Sidonio (430?-487?), 260 n, 261 y n, 262 n, 364, 431, 445, 556, 648, 662 n, 756; el mono como metáfora, 751 *s.*; la brevedad como ideal estilístico, 682; autor leído en escuelas, 81 *ss.*; fórmula de devoción, 588; la Diosa Naturaleza, 161 n; influencia sobre la Edad Media, 43; *ioca seriis miscere*, 598; escritos epistolares, 112, 117; manierismo, 389, 394, 751 n; "sobrepujamiento", 236 y n, 237; estilo panegírico, 240; falsa modestia, 130;
SU CONEXIÓN CON: Alain de

Lille, 111 n; Eberardo el Alemán, 82; Embrico de Maguncia, 657; Faral, 112 n; Neckam, 81; Platón, 300; Polemio, 300; Símaco, 112
*apologetas, 67, 302 *s.*, 312, 345, 364, 632, 765
Apolodoro de Damasco (fl. siglo II), 435
Apolonio de Rodas (*ca* 200 a. C.), 625
Apolonio de Tiana (siglo I), 150, 552
*apostrofar, en el estilo épico, 629
*apóstrofe, 592 n, 629
Appel, B. (cr.), 621 n
**appendentia artium*, 675
Apro, 357 n
Apuleyo (siglo II), 152, 161 n, 299 n, 434, 573, 757; humor culinario, 613; metáforas, 208 n; tópico del niño y el anciano, 149, 152;
SU CONEXIÓN CON: Gracián, 377, 419; Juan de Salisbury, 83, 85 n; Marciano Capela, 65 n;
OBRAS: *Asclepius* (obra atribuída), 163, 168 y n; *De mundo*, 163; *De Platone et eius dogmate*, 163
Aquiba (*ca* 50-132), 756 n
Aquiles Tacio (siglo IV), 173 n, 410, 438 n
Arato de Soli (*ca* 315-*ca* 245 a. C.), 67, 331 n, 624 *s.*, 685, 773
Arator (siglo VI), 80, 82, 116, 216, 308, 367, 633, 655, 727 n
*árbol: correspondencia entre especies de árboles y los tres estilos, 287 n, 328
**arbore sub quadam*, 274 y n
*Arcadia, 269 *ss.*, 296 n
Arcipreste de Hita, *véase* RUIZ, Juan
*ἀρχαῖος, 357
Archipoeta (fl. 1160-65), 53, 240 n, 664, 668, 706, 708; fórmula de *breuitas*, 682, 686 *s.*; "sobrepujamiento", 236 n; empleo de *poetria*, 223;
TÓPICOS: falsa modestia, 131 n; "la posesión del saber obliga a impartirlo", 132 n, 133
Arguijo, Juan de († 1623), 764
**argumentatio*, 108
**argumentum*, 277 *s.*, 639 *ss.*, 692, 696
Arias Montano, Benito (1527-98), 768 n
Ariosto, Lodovico (1474-1533), 262 n, 347, 474, 478, 561, 803; el paisaje ideal, 288; las Musas, 342 *s.*; metáforas, 192;
SU CONEXIÓN CON: la Antigüedad, 373; cultura cortesana francesa, 59; Goethe, 499; Gracián, 377; Ovidio, 791; Spenser, 344;
TÓPICOS: "traigo cosas nunca antes dichas", 132; inmortalidad, 671; *sapientia et fortitudo*, 257
Aristarco (220?-150? a. C.), 67, 293, 354
Aristéneto (siglo IV), 410
Aristipo (435?-365? a. C.), 297, 762
Aristipo de Catania (siglo XII), 255
Aristófanes (448?-380? a. C.), 131 n, 145, 429
Aristóteles (384-322), 70, 90, 94, 174 n, 296, 308, 342, 468, 472 n, 513, 517, 525 n, 594, 595 n, 756 n, 762, 770 y n, 812; el libro como símbolo, 427; composición, 110; entelequía, 165 y n; "etimología", 692; en latín, 817; formación del canon moderno, 373; el "nuevo" Aristóteles, 86, 88 *s.*, 676, 736; nobleza del alma, 259; poesía y retórica, 213 *s.*, 223; el pseudo Aristóteles, 208 n, 630; silogismos, 277;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 176, 178; Albertino Mussato, 307, 311; San Alberto Magno, 89, 318; Boecio, 44, 578; Padres de la Iglesia, 766 n; Cicerón, 357, 728 *s.*, 764; Dante, 370, 390 n, 526; Goethe, 814; Guiot de Provins, 297; Enrique de Avranches, 678; San Isidoro, 638 *s.*; Rabelais, 92; Rafael, 525 n; Swift, 572; Tasso, 344; Santo Tomás, 89, 309 *s.*

OBRAS: *Metafísica*, 223, 309 *s.*, 314, 321; *Física*, 463; *Poética*, 101, 213 *s.*, 310, 341, 350, 570, 623 n, 625 y n, 816 *s.*; *Retórica*, 92, 100, 350, 620, 688 *s.*
*armas y letras, 256-258
Arminio (17? a. C.-21 d. C.), 239
Arnaut Daniel (fl. 1180-1200), 146 y n, 504, 558 n
Arndt, E. (cr.), 595 n
Arnobio (princ. del siglo IV), 130, 154, 303 n, 352 n, 357 n, 361 n, 653
Arnold, Gottfried (1666-1714), 587 n
Arnou, R. (cr.), 766 n
Arnulfo: *Deliciae cleri (ca* 1055), 199, 339 n, 483 n, 664 n, 683 *s.*, 700, 711
Arquelao de Priene (siglo I a. C.), 294 n
*arquetipo del inconsciente colectivo, 153, 158, 182
Arquíloco (siglo VII a. C.), 144, 624
Arquimelo (siglo III a. C.), 769
Arriano *(ca* 95-175), 85 n, 356
**ars dictaminis*, 117 *s*, 119, 217, 220, 349, 506, 685
**ars diuina*, 308, 311
Artapano (fl. siglo I a. C.), 301 *s.*
*arte: obras de arte antiguas malinterpretadas, 577 *s.*; historia del arte, 34, 35 n, 725; el arte como "simio" de la naturaleza, 752; Pieter Brueghel, 147; teoría del arte en Calderón, 776-790; "problemática del retrato", 784 *s.*; Durero, 705 n; el clasicismo literario francés y la pintura (en Fénélon), 374; Dios como pintor, 780 *s.*, 785 *ss.*; *Influences antiques dans l'art du moyen âge* (Adhémar), 86 n; teorías del arte españolas e italianas, 777 *s.*; sarcófagos romanos de los siglos I a IV, 332 *s.*; *Natura artifex* y *Deus artifex*, 758 *s.*; el Ocio representado por Mantegna, 135; pintura y retórica, 120; la pintura en la mística española, 788 *s.*; representaciones de las *artes*, 66; monumentos romanos y escultura northumbria, 60; Villard de Honnecourt, 39
**Arte de ingenio*, 412-415
*artes: liberales, 63-66; teoría del arte en Calderón y las artes liberales, 776-790; concepto de las artes liberales en la Edad Media, 66-70; función de las artes liberales, 790; *artes* y Encarnación, 70; rechazo de las *artes* como clasificación científica (Santo Tomás), 90; *artes* y *auctores*, 90, 550, 675 n, 677; *artes lucratiuae*, 369 y n; *artes mechanicae*, 63; *artes praedicandi*, 447
*artificio y arte, 558
*asianismo, 104 *s.*, 421
Asín Palacios, M. (cr.), 66 n
*asíndeton, 687; *véase también* VERSEFÜLLENDES ASYNDETON
Assézat, Jules (ed.), 800 n
*ἀστεϊσμός, 77, 420
Astralabio (hijo de Abelardo), 395, 670
*astrología: Abraham, maestro de astrología, 301; el curso de los astros como ejemplo de la vida, 167; predestinación por los astros, 164; la astrología en Dante, 536; la astrología contenida en la poesía, 764; el *Mathematicus*, 225; el curso de los planetas, emblema del conflicto de los sentidos y la razón, 175; influencia nefasta de los planetas, 179
Atalarico (516-534), 116
Atanasio, San (295-373), 55 n, 158, 366, 598 *s.*
*ἀτεχνίτευτος, 218 n
Ateneo (princ. del siglo III), 92 y n
*aticismo, 104 *s.*, 356, 421 n
Atila (406?-453), 46, 529, 610
Atkins, J. W. H. (cr.), 570 n, 574 n
*atletas que reciben honores públicos, 760
Atta, 439
**attributum*, 277
Atzert, Karl (ed.), 729

Aubigné, Théodore Agrippa d' (1552-1630), 197, 257
**auctores*, 75, 116, 468 *s.*, 512; como "autoridades", 84 *s.*, 91 *ss.*, 815; *auctores maiores et minores*, 657; autores llamados *ethici*, 621; autores leídos en las escuelas, 79-87, 367 *ss.*, 815; estimación de todos los *auctores* por igual, 79, 83, 377; mención del autor en la Edad Media, 719-723; olvido de los *auctores*, 85, 369, 554; *véase también* ACCESSUS AD AUCTORES, artes y auctores s. v. ARTES, CATÁLOGOS DE AUTORES
**Auctores octo*, 50
**auctorista*, 369 y n
**auctoritas* (en la estrofa goliardesca), 221
Audrado Módico († después de 853), 702
Auerbach, E. (cr.), 532 n
**Augustan Age*, 375, 822
Augusto, emperador romano (27 a. C.-14 d. C.), 20, 28, 83, 102, 103 n, 124, 127, 148, 176, 239, 275, 325 n, 350, 355, 361, 427, 764; *De puero glacie perempto*, 411; *pax Augusta*, 250 y n, 254; citado como Octaviano, 255, 273;
SU CONEXIÓN CON: San Agustín, 53, 420 (en Gracián); Dante, 38, 53; Horacio, 129, 329; Hugo de Trimberg, 663 n; Friedrich Schlegel, 379; Suetonio, 417 n; Virgilio, 233, 250, 327; Voltaire, 374 *s.*
Aulitzky, Joseph M. (cr.), 570 n
Aulo Gelio, *véase* GELIO
**aurea catena Homeri*, 165 n; *véase también* CADENA DORADA
Aurelio Víctor, Sexto (fl. fines del siglo IV), 255, 355, 372
**aureus*, 656
Ausonio, Décimo Magno († *ca* 393), 218 n, 300 n, 433 *s.*, 445, 556, 706, 712, 755 n; etimología, 693; bromas y veras, 597 *s.*, 615; manierismo, 389, 400 *s.*, 408, 588; empleo de: *carta*, 432 n; *poetari*, 224; "sobrepujamiento", 236;
SU CONEXIÓN CON: Ennio, 401 y n; Gracián, 418 *s.*; Graciano, 255; Francis Meres, 371; Teodosio, 255; Virgilio, 401; Walafrido Estrabón, 236; William Webbe, 371
**authentici*, 364, 655
*autores modelo, 351 *s.*, 373, 568; *véase también* AUCTORES
*"autoridad de la Antigüedad", 312, 631 *s.*, 765 *ss.*
*autoridad, fórmula de, 582
Averroes (1126-98), 89, 186, 370
*aves, canto de, 396
Aviano (*ca* 400), 80 *ss.*, 656 *s.*
Avicena (980-1037), 370, 756 n
Avito, San Alcimo († 518), 312, 367, 590 n, 645, 654
Aymoin, 683

Baader, Franz Xaver von (1765-1841), 486
Babelon, A. (ed.), 797 n
Bacon, Francis (1561-1626), 197 y n, 452
Bacon, Roger (1214?-94), 48 n, 90, 679, 817
Bach, Johann Sebastian (1685-1750), 120
Bachofen, Johann Jakob (1815-1887), 333
Baehrens, Emil (ed.), 82 n, 231 n
Baesecke, Georg (cr.), 589 n
Baethgen, F. (cr.), 359 n, 511 n, 555 n
Baïf, Jean Antoine de (1532-89), 399 n
Baldensperger, Fernand (cr.), 28 n, 56 n
Balderico, obispo de Espira (970-986), 133
Bale, John (1495-1563), 184 n
Balthasar, Hans Urs von (cr.), 201 n
Balzac, Honoré de (1799-1850), 26, 157 *s.*, 258, 262 n
Bambaglioli, Graziuolo de' (fl. 1324), 533
Barach, C. S. (ed.), 163 n, 828
*barbarismo, 72 *s.*, 591, 593
Barbarroja, *véase* FEDERICO I, emperador de Alemania

Barbazan, Étienne (ed.), 643 n
Barbi, Michele (cr.), 534 n, 537 y n
Barclay, John (1582-1621), 377 y n
Bardenhewer, O. (cr.), 651 n
Bardi, Simone de' (siglo XIII), 536
Bardon, H. (cr.), 254 n
*barroco, 50, 203; estilo literario, 29; manierismo, 385; Pfandl sobre el barroco español, 414; barroco español y manierismo latino medieval, 197, 396 *s.*, 409; *véase también* MANIERISMO
Bartsch, Karl (cr.), 265, 399 n
Barwick, K. (cr.), 622 n, 627 n, 700 n
Basilio, San (330?-379?), 105, 366, 420, 599, 633, 768, 771
*βασιλικὸς λόγος, 107, 231
Bataillon, M. (cr.), 638 n, 756 n, 769 n
Baudelaire, Pierre Charles (1821-67), 29, 562, 662 n
Baudri de Bourgueil (1046-1130), 111 n, 172, 274 n, 282 n, 296 y n, 444 *s.*, 519 *s.*, 670
Bauer, W. (cr.), 152 n
Baugulfo, abad de Fulda (fines del siglo VIII), 78 *s.*
Baxter, J. H. (cr.), 510 n
Beatriz, 110, 458 *s.*, 464, 511, 517, 526, 533 *ss.*, 541, *véase también* PORTINARI, Beatrice
Beatriz, emperatriz (esposa de Federico I), 697
Beck, F. (cr.), 507 n, 518 n
Becker, Ph. A. (cr.), 141 n, 436 n, 718 n
Becket, Santo Tomás (1118?-70), 237, 513 n
Beda, San (673-735), 44, 386, 402 n; *artes*, 531; "retórica bíblica", 77, 420;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Alcuino, 78; Casiodoro, 77 n; Dante, 362, 529 *ss.*; Notker Bálbulo, 653 *s.*;
OBRAS: *De schematibus et tropis*, 77 y n; *Vita Cuthberti*, 216, 265 n, 335 n
Bédier, Charles Marie Joseph (1864-1938), 550 n, 794
Beek, J. van (ed.), 152 n
Beeson, Charles H. (cr.), 358 n, 644 n, 811
Behrendt, M. (cr.), 143 n
Behrens, Irene (cr.), 350 n
Belacqua (amigo de Dante), 524
Belarmino, San Roberto (1542-1621), 366
Bellay, Joachim du (1522-60), 399 n, 567 n, 762 n
Belloc, Hilaire (1870-1954), 61
Bellori, Giovanni Pietro (1636?-1700), 778
Bembo, Pietro (1470-1547), 320, 373
Benavente, Jacinto (1866-1954), 32
Benedeito (siglo XII), 48 n
Benito de Nursia, San (480?-*ca* 547), 184, 546 n; fundador del monacato occidental, 44, 144 *s.*, 438; Regla de San Benito, 201 n, 442, 463, 599 y n;
SU CONEXIÓN CON: Dante, 463 *s.*, 526; San Gregorio Magno, 151, 546
Bentley, Richard (1662-1742), 295 y n
Benzón de Alba (siglo XI), 231 n, 670
Berceo, Gonzalo de (*ca* 1200-después de 1246), 139, 289 n, 340 n, 552 *s.*
Berenson, Bernard (cr.), 35 n
Berger, Bruno (cr.), 404 n
Bergerhoff, E. O. (cr.), 385 n
Berges, Wilhelm (cr.), 259 n, 749 n
Bergmann, J. (ed.), 190, 331
Bergson, Henri (1859-1941), 24 y n, 25, 28, 32 y n, 547 *s.*, 560 y n, 753
Bernardo de Claravalle, San (1091-1153), 36 *s.*, 70, 124, 162 *s.*, 180 *ss.*, 366, 474 n, 533, 601 n, 675, 755 n
Bernardo de Cluny, *véase* BERNARDO DE MORLAS
Bernardo de Chartres († entre 1126 y 1130), 163 n, 177
Bernardo de Chartres, llamado Silvestris, *véase* BERNARDO SILVESTRE
Bernardo de Morlas (siglo XII), 181, 221

Bernardo de Ventadorn (siglo XII), 764
Bernardo Silvestre (fl. *ca* 1150), 85 n, 160, 173 n, 174, 180, 181 *s.*, 313, 540 n, 545, 675 *ss.*; *artes*, 69 n; autor leído en escuelas, 82; etimología, 696; la Diosa Naturaleza, 162-169;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 175 *s.*; pseudo Apuleyo, 168 y n; Bernardo de Claravalle, 182; Dante, 509 n; Marciano Capela, 165 n; Mateo de Vendôme, 167 n;
OBRAS: comentario a Virgilio, 155 n, 163, 175 n, 296 n, 509 n; *Mathematicus* (origen dudoso), 225 n; *De uniuersitate mundi*, 82, 163 *ss.*, 174 n, 450, 516, 721
Bernays, Jacob (cr.), 152 n
Bernert, Ernst (cr.), 161 n
Bernhard, M. (cr.), 434 n
Bernini, Giovanni Lorenzo (1598-1680), 366
Bertaut, François (1570-1611), 781 n
Berthier, G. F. (ed.), 151 n
Berthold von Regensburg (1220?-72), 463 n
Bertholet, A. (ed.), 245 n
Bertran de Born, *véase* BORN, Bertran de
Besser, Johann von (1654-1729), 379
Bettelheim, Anton (ed.), 727 n
Betz, L. P. (cr.), 28 n
Beutler, Ernst (cr.), 488
Beyle, Marie Henri, *véase* STENDHAL
*Biblia: la Biblia y la ciencia literaria de la primitiva cristiandad, 631-637; la Biblia y la literatura pagana, 68 *s.*, 77; la Biblia como poesía, 67 *s.*, 306 *s.*;
ESTUDIOS BÍBLICOS: San Agustín, 68; Casiodoro, 633 *s.*; Notker Bálbulo, 653 *ss.*; escolástica y Roger Bacon, 679;
épica bíblica, 62, 80, 312, 341, 344 *s.*, 648 *ss.*, 653; fórmulas bíblicas de humildad, 129, *también* 584 *ss.*; giros bíblicos erróneamente atribuídos a los escaldos, 254; latín bíblico, 77 *s.*, 636;
METÁFORAS BÍBLICAS: San Alberto Magno, 317; metáforas de alimentos, 198, 200; metáforas del cuerpo; 202 *s.*; metáforas de persona, 194; Petrarca, 321; Santo Tomás, 309;
POÉTICA BÍBLICA: Aldhelmo, 335, 646 *s.*; Vicente Espinel, 764 *s.*; San Isidoro, 643 *ss.*; anticipada por "Longino", 571 y n; Mussato, 307 *s.*; *Panegyrico por la Poesía*, 769 *s.*; Petrarca, 321; Juan del Encina, 763 *ss.*; parodiada por Sedulio Escoto, 337; siglo XII, 70, 237 *s.*;
la Musa bíblica en Sedulio Escoto, 336 *s.*; tópica bíblica del exordio, 132 *s.*; aguas bíblicas, 165; el libro como símbolo, 435 *s.*; interpretación de nombres bíblicos, 694; el lenguaje de la Biblia, 68 *s.*; sentencias numéricas, 713; composición numérica, 703 *ss.*, 707; tópico del *puer-senex*, 150 *s.*; *véase también* VULGATA
Biedermann, W. von (ed.), 37 n, 173 n
Bieler, L. (cr.), 569 n
*bienes, *véase* SERIES DE BIENES
Bilderdijk, Willem (1756-1831), 381
Billanovich, G. (cr.), 314 n, 323 n
Bión (fl. siglo II o III a. C.), 139 *s.*, 410
Birt, Theodor (1852-1933), 435 n
Bischoff, B. (cr.), 448 n, 708 n
Bismarck-Schönhausen, príncipe Otto von (1815-98), 22
Blair, Hugh (1718-1800), 121 y n
Blake, William (1757-1827), 347 *s.*, 571
Bliemetzrieder, F. (cr.), 163 n, 225 n
Bloch, Marc (cr.), 264 n
Blume, C. (ed.), 828
Boccaccio, Giovanni (1313-75), 49, 59, 132, 320 *ss.*, 338 *ss.*, 373, 648 n, 710; locura poética, 770;

SU CONEXIÓN CON: Ariosto, 342; Dante, 167 n, 339 y n, 534 y n, 535 y n, 570, 822; *De genealogiis deorum gentilium*, 325 n, 331 n, 763
Boccalini, Traiano (1556-1613), 377, 417 n
Bodmer, Johann Jakob (1698-1783), 379
Bodoni, Giambattista (1740-1813), 710 *s.*
Böckh, August (1785-1867), 724
Boecio, Anicio Manlio (480?-524), 44, 144 n, 204, 221, 260, 300 n, 315 y n, 376, 656, 703, 726, 737, 755 n, 766; *artes*, 64; autor leído en escuelas, 80, 82, 367;
SU CONEXIÓN CON: Aristóteles, 44; Bernardo Silvestre, 163; Cicerón, 204; Conrado de Hirsau, 80, 368; Dante, 362, 505, 529 *s.*, 723; Jean de Meun, 185; Juan de Valdés, 378 n; Walafrido Estrabón, 236; William Webbe, 371;
TÓPICOS: de la India, 233; nobleza del alma, 259; moza y anciana, 155-158;
OBRAS: *De consolatione philosophiae*, 298, 331 n, 444, 578, 757
Boer, C. de (ed.), 293 n
Boerhaave, Hermann (1668-1738), 455
Boesch, B. (cr.), 143 n
Boiardo, Matteo Maria (1434-94), 59, 257, 342
Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711), 373, 385, 422, 567; barbarismo, 73 n; géneros, 351; solecismo, 73 n;
SU CONEXIÓN CON: Bourdaloue, 752; Diderot, 804; Gottsched, 379; La Bruyère, 97; Perrault, 572; Saintsbury, 373 n; Swift, 572;
OBRAS: *Art poétique*, 412, 775; *Réflexions sur Longin*, 572
Boisserée, Sulpiz (1783-1854), 27 *s.*
Boissonade, Jean François, (1774-1857), 398 n
Bolte, Johannes (cr.), 148 n, 404 n, 444 n
Bonifacio, San (680?-755), 44, 78, 286 n
Bonifacio VIII, Papa (1294-1303), 710
Bonizo de Sutri (1045?-90?), 748
Bousoño, Carlos (cr.), 406 n
Booz, E. (cr.), 256 n
Borchardt, Rudolf (cr. y tr.), 146 n
Borinski, K. (cr.), 759 n
Born, Bertran de (siglo XII), 390 n
*bosque mixto, 279 *s.*, 289 n; *también* 276 *s.*
Bossard, E. (cr.), 518 n
Bossuet, Jacques Bénigne (1627-1704), 64 n, 98
Botfield, Beriah (cr.), 372 n
Botticelli, Sandro (1444?-1510), 66 y n, 120, 790
Bougainville, Louis Antoine de (1729-1811), 233 n, 807
Bourdaloue, Louis (1632-1704), 752
Bousset, W. (cr.), 66 n, 203 n, 301 n
Bowra, C. M. (cr.), 250 n, 251 n
Boysen, A. L. (cr.), 532 n
Bozon, Nicole (siglo XIV), 49 n
Branca, Vittore (ed.), 535 n
Brandt, E. (ed.), 303 n
Brecht, F. J. (cr.), 434 n
Bréhier, Émile (cr.), 634 y n, 638 n
Breitinger, Johann Jakob (1701-76), 379
Bremond, Henri (cr.), 601 y n
Brentano, Clemens (1778-1842), 153
Bresslau, H. (cr.), 582
*brevedad como ideal estilístico, 506 n, 682-691
**breuiare*, 689
**breuitas*, fórmula de, 685 *ss.*
Brewer, J. S. (ed.), 162 n, 601 n, 679, 709 n
Brière, J. L. J. (publ.), 796 n
Brinkmann, A. (cr.), 757 n
Brinkmann, Hennig (cr.), 108 n, 256 n, 599 n, 680, 688
Brockelmann, C. (cr.), 480 n
Brockes, Berthold Heinrich (1680-1747), 381, 402 *s.*, 404 n
Brockhaus, Ernst (cr.), 407 n, 484 n
*bromas y veras en la literatura medieval, 594-618

Brooks, Van Wyck (cr.), 812
Browne, Sir Thomas (1605-82), 209 n, 453 *ss.*
Browning, Robert, (812-89), 395 n
Brueghel el Viejo, Pieter (1520?-69), 147
Bruhn, Hans (cr.), 510 n, 588 n
Brummer, J. (ed.), 315 n
Brunet, A. (cr.), 83 n
Brunetière, Ferdinand (1849-1906), 380
Brunhilda, reina de Austrasia († 613), 653
Brunner, H. (cr.), 363 n
Bruno (poeta del siglo x u xi), 358 n
Bruno de Querfurt, San (973/4-1009), 303
Bruscoli, Nicola (ed.), 340 n
Buchberger, Michael (ed.), 365 n, 736
Budaeus, *véase* Budé, Guillaume
Budé, Guillaume (1468-1540), 114, 763 y n
Buecheler, Franz (ed.), 205 n, 702, 828
Buenaventura, San (1221-74), 450, 464, 507 n, 530 y n, 531, 759, 772, 818
*bufones y poetas, 664 *s.*
Bulle, H. (cr.), 294 n
Bunyan, John (1628-88), 336
Burckhardt, Carl (cr.), 564 n
Burckhardt, Jacob (1818-97), 18, 27 y n, 99 y n, 106 n, 619, 670
Burdach, Konrad (cr.), 96 y n, 108 n, 360, 440 *s.*, 751 n, 763 n
Burgess, T. C. (cr.), 228 n, 230 n, 231 n, 284 n
Burich, Enrico (cr.), 534 n
Burke, Edmund (1729-97), 121 n
Burleigh, Walter († 1343), 84 n
Burnouf, Jean Louis (1775-1844), 382
Bursian, Konrad (cr.), 301, 627 n, 685 n
Busnelli, G. (cr.), 191, 510 n, 518 n, 723
Busti, Bernardino de' (fl. fines del siglo xv), 617
Buti, Francesco da' (siglo xiv), 539
Butler, Edward Cuthbert (1858-1934), 599 n
Butler, Samuel (1612-80), 347

*caballería: código moral caballeresco, 724-749
Cabañas, Pablo (cr.), 345 n
*cabbala, 623 n
Cacciaguida (1091-1147), 464, 516, 532
Cáceres, Francisco de (siglos xvi a xvii), 755
*cadena dorada, 165 y n, 167, 176
Caedmon (fl. 670), 648
Calcidio (siglo iv), 163, 757
Calderón de la Barca, Pedro (1600-81), 41, 345, 381, 432 n, 593, 698, 705 n, 715, 773 n, 774 *s.*, 789 n; armas y letras, 257 *s.*; *artes*, 776-790; caligrafía, 483 n; invocación a la naturaleza, 142; el libro como símbolo, 443, 467, 483 y n, 484 *ss.*; manierismo, 394 *ss.*; 404, 422, 436 n; metáforas, 207 *ss.*, 396, 443, 486; las Musas, 345 *s.*; teoría del arte, 776-790;
su conexión con: Goethe, 483, 485; Gracián, 377, 421; Hofmannsthal, 34, 210 *s.*, 502, 513 n;
obras: *Autos sacramentales*, 142, 293; *El divino Orfeo*, 345 *s.*; *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Cariclea*, 769; *Los tres mayores prodigios del mundo*, 762
Calidasa (fl. siglo v), 824
*caligrafía, 430, 442 *ss.*, 481 *ss.*, 488
Calímaco (*ca* 305-*ca* 240 a. C.), 320, 355, 474 y n, 685 n
Calmette, J. (cr.), 47 n
**calocagathia*, 589 *s.*
Calpurnio Pisón, *véase* Pisón, Calpurnio
Calpurnio Sículo, Tito (fl. 50-60), 83, 138, 702, 770
*calvicie, 399
Camilo (?), 367
Camoens, Luis de (1524-80), 418
Campanella, Tommaso (1568-1639), 209 n, 452

Campaspe (siglo IV a. C.), 781 *ss.*, 787
**Canción de Roldán*, 48 n, 58 *s.*, 100, 136 *s.*, 244, 254, 287, 342, 549, 611 *s.*, 629
*cancionero mozárabe, 554 n
*canciones de gesta, 606, 611, 617, 691
Candel, J. (cr.), 652 n
Candillac, M. de (cr.), 174 n
Can Grande, *véase* SCALA, Francesco della
**canities*, 150 *s.*
Cano, Melchor (1509-60), 767 y n, 768 *s.*
*canon: formación del canon de la Iglesia, 361-367; el canon medieval, 367-372; creación del canon moderno, 372-383
Cantar de mio Cid, *véase* POEMA DEL CID
Cantwell, André de (tr.), 121 n
*caos: en Ovidio, 160; en el siglo XII, 164; rechazado como concepto pagano, 180
Capela, Marciano, *véase* MARCIANO CAPELA
**captatio beneuolentiae*, 108 n, 127, 585, 587 *s.*
Caracala, emperador romano (211-217), 55, 399, 672
Caravaggio, Michelangelo de (*ca* 1565-1609), 778
Carcopino, Jérôme (cr.), 434
Cariberto, rey franco († 567), 55
Carisio (siglo IV), 399 n, 690 n
Caritón, 645
Carlomagno, emperador (800-814), 28, 39 *s.*, 43 *s.*, 50, 52 *s.*, 59, 91, 440, 579; era de Carlomagno, 358; "renacimiento carolingio", 78 y n, 563; vida de Carlomagno por Eginhardo, 240, 661 n; alabanzas de Carlomagno, 229 y n, 233; *Pèlerinage de Charlemagne*, 612; Estado de Carlomagno, 48; reformas, 78 *s.*, 555 *s.*; en Alcuino, 78, 107; en Dante, 532; en Josefo Escoto, 721; en la *Canción de Roldán*, 244, 611 *s.*; en Teodulfo, 144 *s.*, 601; en Walafrido Estrabón, 524 n
Carlomán († 754), 78
Carlos V, emperador de Alemania (1519-56), 768, 789
Carlos I el Calvo, rey de Francia (840-877), 52 n, 399, 556
Carlos VIII, rey de Francia (1483-98), 487
Carlyle, Thomas (1795-1881), 337, 541
**Carmen de prodicione Guenonis*, 48 n
**carmen uniuersitatis*, 759, 771 n
**Carmina Burana*, 143, 145, 174 n, 262, 264 n, 283 n, 285 y n, 404 n, 446, 665 n, 666 n, 690, 697 n, 717
Caro, 721
Caro, Miguel Antonio (tr.), 276, 285
*carolingios: "renacimiento" carolingio, 40, 47, 360 n; humanismo carolingio, 336, 408, 556; estudios carolingios, 74-79, 117, 442, 623; poetas carolingios, 202, 226, 296, 440 *s.*, 547
Carracci, Lodovico (1555-1619), Annibale (1560-1609), y Agostino (1557-1602), 374
*cartas, redacción de, 117 *s.*, 218, 685; *véase también* ESTILO EPISTOLAR
**carta*, 432 y n, 461 *ss.*
Casaliano (?), 376
Casanova, José de (siglo XVII), 483 n
Casaubon, Isaac (1559-1614), 114
Casiano (*ca* 360-*ca* 435), 151, 191, 599
Casiodoro, Flavio (*ca* 490-583), 44, 75 *ss.*, 298, 364, 417 n, 420, 438, 439 n, 646, 654 n; *artes*, 64 n, 68 *s.*, 634; *breuitas*, 689; composición numérica, 701, 706, 712; etimología, 694 n; retórica, 110 n, 116 *s.*, 234; ciencia literaria, 633-637;
EMPLEO DE: *modernus*, 358; *speculum mentis*, 472 n;
SU CONEXIÓN CON: San Agustín, 635, 639 n; Notker Bálbulo, 654 *s.*; Marqués de Santillana, 376;
OBRAS: 633-637; comentario sobre los Salmos, 69, 77 n; 772; *Institutiones*, 68 *s.*; *Variae*, 637

Casio Salano (fl. princ. del siglo I), 103 n
Caso, Alfonso (cr.), 153 n
Cassirer, Ernst (cr.), 586 n, 703 n
Castets, F. (ed.), 134, 706
Castiglione, Baldassare (1478-1529), 256, 619 y n
Castro, Américo (cr.), 257 n
Castro, Guillén de (1569-1631), 485 n
Catalina de Siena, Santa (1347-80), 378 n
*catálogos de autores, 79-87, 349-354, 367; *y véase* AUCTORES
Cathala, M. R. (ed.), 310 n
**catholici magistri*, 635, 654
Catilina (108?-62 a. C.), 73
Catón, *conocido como* Catunculus (siglo III), 80 *s.*, 83 y n, 135, 369 n, 656 *ss.*, 674
Catón el Censor (234-149 a. C.), 94, 103, 133, 144, 148 *s.*, 176, 179, 367, 564 n, 680
Catón de Útica (95-46 a. C.), 38, 239
Catrario, Juan (siglo XIII), 173 n
Catulo, Cayo Valerio (84?-54 a. C.), 113, 196, 426 n, 432
Catunculus, *véase* CATÓN: siglo III
Caumont, Arcisse de (1802-73), 54
Cavallera, F. (cr.), 632 n
Caxton, William (1422?-91), 532 n
Cecilio Estacio (219?-168 a. C.), 370
**cedat* (fórmula), 235, 239
Cejador y Frauca, Julio (1864-1927), 553 n
**Celestina, La*, 553
Celestino V, Papa, San (1215-96), 390 n, 511 n, 710
*celibato, 182 *ss.*
Celtis, Conrad (1459-1508), 436 n
**Cena Cypriani*, 673
**centennium*, 361 n
**cernas* (fórmula), 629
Cerulli, E. (cr.), 66 n
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616), 197, 207, 257 y n, 394 n, 401 y n, 593, 617, 769, 774, 814
*cerveza, 336, 347
César, Julio (100-44 a. C.), 20, 28, 83 y n, 95, 104 *s.*, 124, 401, 411, 779;
SU CONEXIÓN CON: Chaucer, 164 n; Cleopatra, 528; Dante, 521, 528; Estacio, 720; Gracián, 417; Lucano, 238, 669; Santo Tomás, 522; Juan de Valdés, 378 n; Virgilio, 273, 328
Cesario, San (329-368), 76 y n
Cicerón, Marco Tulio (106-43 a. C.), 73, 77, 141 n, 148 *s.*, 321, 385, 433, 467, 506 n, 623 n, 642, 726, 739, 762, 764, 770; "antiguos" y "modernos", 355, 357 y n; ἀστεϊσμός; 77; autor leído en escuelas, 80 *ss.*; *breuitas*, 682, 689; bromas y veras, 595 y n; manierismo, 386, 399; metáforas, 190, 194, 201 n, 204, 472 n; 661 n; en la Edad Media, 224, 730 y n, 757; las Musas, 324, 326; retórica, 102, 108 n, 119, 427, 640; "valores", 728 *s.*; "etimologías", 692;
SU CONEXIÓN CON: San Agustín, 115; Alain de Lille, 176, 178 *s.*; Apro, 357; Ático, 286 n, 355; Baudri de Bourgueil, 111 n; Bernardo Silvestre, 164; Casiodoro, 636; Dante, 370, 505, 522; Gracián, 417 n; Guillermo de Conches, 735; San Jerónimo, 67, 632; Juan de Hanville, 665; Macrobio, 112, 114, 515, 628 *ss.*; Pacheco, 784 n; Petrarca, 322, 730 n; Quintiliano, 357, 619; Sidonio, 389;
TÓPICOS: falsa modestia, 127 *s.*, 129 *s.*; "debemos terminar, pues se hace noche", 137;
EMPLEO DE: *acumen*, 412 n; *classici*, 352; *dilatare* y *premere*, 689; *flumen uerborum*, 511 n; *poetria*, 223; *praecipere*, 251 n; *res* y *uerba*, 564 n;
OBRAS: *De amicitia*, 80; *Pro Archia poeta*, 762; *De inuentione*, 102, 108 n, 127, 223 y n, 760; *De legibus*, 642; *De natura deorum*, 311, 330; *De officiis*, 728, 736 *s.*; *Orator*, 81, 94, 115, 201 n, 355, 619; *De senectute*, 80; *Somnium Scipionis*, 112, 206, 320 n, 515 *s.*, 628, 703;

citado como Tulio, 232 n, 286 n, 297, 367, 376, 517, 658
Cid, *véase* POEMA DEL CID
*cifra, *véase* cifra como metáfora s. v. LIBRO
**çifr*, 175 n, 486 *ss.*
Cimabue, Giovanni (1240?-1302?), 777
Cintio (Giovanni Battista Giraldi: 1504-73), 49 n, 344 n, 763
Cipriano, San († 258), 52 n, 237, 443, 773
Cirilo de Alejandría, San (376-444), 772
*circunlocución, *véase* PERÍFRASIS
Cisneros, *véase* JIMÉNEZ DE CISNEROS
*cítara, comparada con el canto de los pájaros, 396
*ciudades, *véase* ALABANZA
*clasicismo, 346, 349-386, 502; 775, 815; clasicismo y manierismo, 384-386; teorías, movimientos, etc. clasicistas, 105, 210, 433, 562; Dante como clásico, 499 *ss.*; clasicismo "normal", 385 *s.*, 414 *s.*, 560, 568; *classicus*, 352 *s.*
Claudiano (fl. *ca* 400), 90, 215 n, 239, 331 n, 483 n, 667, 755 n, 769; autor leído en escuelas, 82, 83 n; composición numérica, 702, 712; la Diosa Naturaleza, 156 *s.* y n, 162; esquema de "sobrepujamiento", 236; manierismo, 389, 419 n; metáforas, 195, 433 *s.*; el paisaje ideal, 279, 286 n; panegírico de los soberanos, 152, 255, 260 n; Dea Roma, 156 *s.*
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 175, 176 *s.*; Bernardo Silvestre, 167; Chaucer, 370; Manlio Teodoro, 595; Francis Meres, 371; William Webbe, 371;
TÓPICOS: *puer senilis (puer-senex)*, 150 *ss.*, *simius*, 751 n
Claudiano Mamerto († *ca* 474), 355
Claudio I, emperador (41-54), 66
Clearco de Solos (siglo IV a. C.), 92
Clemen, O. (cr.), 94 n
Clemen, P. (cr.), 446 n
Clemente Escoto (princ. del siglo IX), 232 n, 623 y n
Clemente de Alejandría, San (*ca* 150-*ca* 215), 67, 302, 345, 762, 765 *s.*, 768, 772 y n, 780; la Iglesia y la risa, 598; harmonía greco-judeo-cristiana, 312, 346 y n; manierismo, 420; metáforas, 203 *s.*; las Musas, 335 n;
SU CONEXIÓN CON: Calderón, 345 *s.*; Casiodoro, 67
Cleopatra, reina (siglo I a. C.), 527 *s.*
*clérigo: clérigo guerrero, 609, 612; los clérigos y la poesía en lengua vulgar, 549 *s.*
Clerval, A. (cr.), 69 n
Clichtowe, Josse van (Jodocus Clichtovens: † 1543), 738
Clímaco, San Juan, *véase* JUAN CLÍMACO, San
Cloëtta, W. (cr.), 513 n
Clotario, rey franco († 561), 234 *s.*
*cluniacenses: San Bernardo de Claravalle censura el desenfreno de los cluniacenses, 183 *s.*; Santa María de Ripoll, 552; influencia cluniacense en las órdenes de caballería, 748
*cocina, *véase* HUMOR CULINARIO
**codex scriptus*, 452
**codex uiuus*, 452
*código moral caballeresco, el, 724-749
Codro (*Cordus*), 164
Coffman, G. R. (cr.), 82 n
Cohen, Gustave (ed.), 152 n, 553 n, 690
*cólera como motivo épico, 246
Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834), 375 n
Collins, Anthony (1676-1729), 295 y n
Colonne, Guido delle, *véase* GUIDO DELLE COLONNE
**color rhetoricus*, 687 *s.*
Columbano, San (543-615), 44, 355, 364
Columela, Lucio Junio (siglo I), 674
*comedia, 553 n, 620, 639
**comedia*, 512 n
**commendatio*, 760, 762

*comparación de las clases de amor, 173 n
*compilación, 643 *s.*
*composición, 109 n y *s.*
Comte, Auguste (1798-1857), 814
**conceit*, 412
*conceptismo, 195, 377, 397, 413 y n, 414 n, 420, 483
*concepto, 412 *s.*, 417, 418 *s.*
**conceptus*, 416
*conceto, 412
**concetto*, 412 y n
*conclusión, tópico de la, 131, 136 *ss.*, 647
*concreto: acercamiento a lo históricamente concreto, 324, 397; *véase también* 409, 725
*condensaciones del material antiguo, 690
*confesionario, comicidad de, 604 n
Confucio (*ca* 551-479 a. C.), 382
Conrado III, rey de Alemania (1138-52), 256 n
Conrado de Hirsau (*ca* 1070-*ca* 1150), 71 n, 80 *s.*, 315 n, 367, 579 *ss.*, 657 *ss.*
Conrado de Megenberg (1309-74), 451 y n
Conrado de Würzburg (*ca* 1220-87), 48 n, 666 n
*consolación, oratoria de la, 107; tópica, 123 *ss.*
**consolatio*, 123, 124
Constancio II, emperador romano (337-340), 231 n
*constantes: observación de constantes por el historiador de la literatura, 324, 354, 397, 560; *véase también* constantes formales s. v. FORMA
Constantino I el Grande, emperador romano (306-337), 41, 51, 55, 255, 281, 400, 409, 442, 646, 650, 765; Jacob Burckhardt, 99 n; culto medieval de Constantino, 577 *s.*; Dante, 532, 820; Edicto de Tolerancia, 587; 766; política religiosa, 43
Constantino VIII, emperador bizantino (976-1028), 779
**constructio* (en Dante), 509
**contemptus mundi*, 181
Contini, Gianfranco (cr.), 504 n, 505 n, 516 n, 536 n, 538
*continuidad, 333, 546, 560-568; cita de E. Troeltsch, 39 *s.*
*contraste entre poesía cristiana y pagana, 333 *s.*
**controuersiae*, 225
*convencionalismo en las descripciones medievales de la naturaleza, 264 *s.*
Corbière, Tristan (1845-75), 34
Coripo, Flavio (fines del siglo VI), 231 n, 232 n, 233 n, 278 n, 669
Corneille, Pierre (1606-84), 41, 385 n, 485 n, 567
Cornelio Nepote (*ca* 99-24 a. C.), 432
Cornificio (posible autor de la *Rhetorica ad Herennium*, compuesta *ca* 86-82 a. C.), 102
Cornificio (contemporáneo de Juan de Salisbury), 119
*corporatismo en la Edad Media, 526
**Corpus iuris canonici*, 362
Correa Calderón, E. (ed.), 413 n
*correspondencias, *véase* SISTEMA DE CORRESPONDENCIAS
*cosmogonía, 37, 160 *s.*, 168, 179, 524 *s.*
*cosmos: el cosmos como escenario, 204, 208; *véase también* ETERNIDAD DEL COSMOS
Coster, A. (cr.), 414 n
Cotarelo y Mori, E. (cr.), 483 n, 784 n
Coulton, G. G. (cr.), 365 n
Counson, Albert (cr.), 502 n
Courcelle, Pierre (cr.), 46 n, 315 n, 556 n, 574 n
Cousin, Victor (1792-1867), 736
Cowley, Abraham (1618-1667), 759 n
Crashaw, Richard (1613?-49), 454
Craso, Marco Licinio (115?-53 a. C.), 165, 521
Crawford, J. P. Wickersham (cr.), 755 *s.*
*creación: imitación y creación, 568-574
Crescini, V. (cr.), 57 n

Creso, rey de Lidia *(ca* 560-546 a. C.), 593 n
Crinito, *véase* PETRUS CRINITUS
Crisóstomo, San Juan, *véase* JUAN CRISÓSTOMO, San
*cristianismo: teatro cristiano, 211; caballería cristiana, 748; ciencia literaria de la primitiva cristiandad, 631-659; poesía cristiana primitiva, 647-653; el cristianismo como "verdadera filosofía", 303 n
Cristóbal, San (siglo III?), 216, 608
*cristología: Cristo como Apolo, 334, 346, 788; Cristo como donador de las artes, 69 n; Cristo como libro, 449, 485 y n; Cristo como el gran maestro, 303 n; Cristo como señor de todas las ciencias *(sapientia Christi)*, 772, 785; Cristo como Orfeo, 334, 346, 420 n, *también* 765, 772 n; Cristo como poeta, 764, 772 y n
*crítica literaria, 35, 61, 423, 568, 573 *s.*, 660
Croce, Benedetto (1866-1952), 34, 378 n, 414 n
*crónicas histórico-literarias, 633, 637
Cruindmelo (siglo VIII), 642 n
*cruzada, idea de la, 748
Cruzada Villaamil, G. (ed.), 784 n, 785 n
*cruzamiento, *véase* cruzamiento de recursos estilísticos s. v. ESTILO, *también* formas de transición s. v. FORMA
Csokonai Vitez, Mihály (1773-1805), 381
*cuerpo, metáforas del, 201-203, 443 *s.*, 447 *s.*, 463, 473 *ss.*
Cueva, Juan de la (1550?-1610?), 762
Cuevas, E. (tr.), 264 n
*culteranismo, 397, 413 y n
**culto*, 413 n
*cultura como "memoria iniciativa", 567
Cumont, Franz (cr.), 66 n, 293 n, 332 y n, 431 n
Curcio, *véase* QUINTO CURCIO
**cursus*, 220
**cursus leoninus*, 220
Curtius, Ernst (1814-96), 724 n
Cuthberto, San (635?-687), 216, 335 n
Cynewulf (fl. 750), 648
Cynthius, *véase* CINTIO

Chabaille, P. (ed.), 155 n
Chamard, H. (cr.), 325 n
**Chanson de Guillaume*, 612
**Chanson de Roland*, *véase* CANCIÓN DE ROLDÁN
Charles, P. (cr.), 703 n
Chartier, Alain (1385?-después de 1433), 353 n
Chaucer, Geoffrey (1340?-1400), 60, 260, 280, 293, 378, 813; catálogo de autores, 370; predestinación en *The Tale of the Man of Lawe*, 164 n;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 180 n; Walter Map, 225 n; el *Roman de la Rose*, 59, 187; Edmund Spenser, 344, Virgilio, 580
Chénier, André Marie de (1762-94), 403 n
Chenu, M.-D. (cr.), 355 n, 318 n
Chérel, Albert (cr.), 792
Cheste, Conde de (tr.), 391
Chesterton, Gilbert Keith (1874-1936), 61
Chilperico I, rey franco (561-584), 233 y n
*χρεῖαι, 624, 627
Chrétien de Troyes (fines del siglo XII), 134, 146, 168 n, 262 y n, 393, 550 y n, 551, 628
Christ, Wilhelm von (1831-1906), 173 n, 200 n, 400 n, 553 n, 594 n, 627 n, 631 n, 762 n, 766 n, 770 n
Chuang-Tzi (fl. siglo IV a. C.), 152 n

Dámaso I, Papa, San (304?-384), 112 *s.*
Damman, Otto (cr.), 718 n
Daniel, Arnaut, *véase* ARNAUT DANIEL
Daniel, Samuel (1563-1619), 466
Dante Alighieri (1265-1321), 26, 33 *ss.*, 56 *s.*, 111 n, 118, 125, 178 n, 499-543, 314 y n, 321, 342, 345,

546, 554 *s.*, 558, 648 n, 659, 661 n, 723, 787, 813, 823-825, 827; alegoría, 84; *annominatio*, 421, 505, 508; *artes*, 790; ciencias naturales, 296; composición numérica, 461, 706, 712; culto de Dante en la Nueva Inglaterra, 812; Dante como clásico, 499 *ss.*; Dante y la latinidad, 503-512; Dante y la Edad Media, 541-543; espera del fin de los tiempos, 52; etimología, 510 n, 697 *s.*; figuras ejemplares, 519 *ss.*; formación del canon, 369 *s.*, 373, 822; el humor en el *Inferno*, 617; idiomas, 48, 54, 504; latín, latinismos, 48 *s.*, 59, 505 *ss.*; el libro como símbolo, 457-466, 470, 474 n, 478; manierismo, 388-394, 416 n, 505; metáforas, 191, 195, 201 y n, 202, 462; las Musas, 337 *ss.*, 340, 342, 345; mito y profecía, 532-541; "nobleza del alma", 259; el paisaje ideal, 212, 287; *parola ornata*, 110; perífrasis, 505 *ss.*; poesía y retórica, 224, 238; posición en la literatura italiana, 502;

SU CONEXIÓN CON: Acursio, 529; Agatón, 370; San Agustín, 53, 339, 526, 531; Alain de Lille, 507, 516, 517 y n, 518 y n; San Alberto Magno, 362, 529; Alfieri, 502; Aldobrandi, 529; San Ambrosio, 531; Amiclas, 95 *s.*, 522; Anaxágoras, 370; Andrea de' Mozzi, 529; San Anselmo, 530; Antifón, 370; los poetas antiguos, 36-38; Aristóteles, 370, 390 n, 526; Atila, 529; Augusto, 38; Averroes, 370; Avicena, 370; San Beda, 362, 529 *ss.*; San Benito, 463 *s.*; 526; San Bernardo, 36 *s.*, 70, 533; Bertran de Born, 390 n; Boccaccio, 167 n, 534 n, 535, 570, 822; Boecio, 362, 505, 529 *s.*; Brunetto Latini, 459, 529, 671; San Buenaventura, 464, 530 *s.*; Cacciaguida, 464, 516, 532; Can Grande, 315, 339, 390, 505, 512, 532; Carlomagno, 532; Carlyle, 337; Cecilio, 370; Celestino V, 390 n; César, 521; Cicerón, 370, 505, 522; Constantino, 532, 820; San Juan Crisóstomo, 530; Arnaut Daniel, 146, 504; Demócrito, 370; De Sanctis, 503; Dionisio Areopagita, 362, 529 *s.*; Dioscórides, 370; Santo Domingo, 362, 698; Donato, 71 n, 530 *s.*; T. S. Eliot, 34, 499, 812, 824; Empédocles, 370; Enrique VI, 390 n; el príncipe Enrique, 390 n; Estacio, 36 *s.*, 84; Euclides, 370; Eurípides, 370; Ezzelino da Romano, 529; Felipe el Hermoso, 390 n; San Francisco, 95, 526, 530; Frontino, 509 *s.*; Galeno, 370, 510 n; Stefan George, 542; Gioacchino da Celico, 530; Giovanni del Virgilio, 305 *s.* y n, 710; Giraut de Bornelh, 390 n; Godofredo de Bullón, 532; Goethe, 499 *ss.*, 541, 814; Graciano, 362, 529 *ss.*; Gregorio Magno, 531; Guido Guerra, 255, 529; Guido de Monforte, 529; Guillermo de Orange, 532; Guillermo II de Sicilia, 532; Heráclito, 370; Hipócrates, 370; Homero, 36 *s.*, 390 n; Horacio, 36, 81, 508, 513, 580; Hugo Capeto, 521; Hugo de San Víctor, 530; Illuminato, 530; San Isidoro, 362, 510 n, 528 *ss.*; Juan de Salisbury, 522; Juvenal, 370; Lino, 370; Lucano, 238 *s.*, 509; Santa Lucía, 526, 538 *s.*; Obizzo d'Este, 529; Orosio, 362, 509 *s.*, 523, 528 *ss.*, 531; Ovidio, 238 *s.*, 509, 821; San Pablo, 390 n.; Persio, 370; Pedro Comestor, 530 *s.*; Pedro Lombardo, 87, 529 *s.*; Pedro Hispano, 530; Pier della Vigna, 393, 457; Platón, 370; Plauto, 370; Plinio, 509; Prisciano, 71 n, 529; Propercio, 191 *s.*; Ptolomeo, 370; Pirro, 529; Rabano Mauro, 530 *s.*; Rainoart, 532; Fra Remigio de' Girolami, 91 n; Ricardo de San Víctor, 362, 529 *s.*; Rinier de Corneto, 529; Rinier Pazzo, 529; Rifeo, 96, 523, 532; Rivarol, 501; Jacopo Rusticucci, 529; Roberto Guiscardo, 532; Sainte-Beuve, 501; Marqués

de Santillana, 376; Séneca el Joven, 370; Sexto Pompeyo, 529; Sigerio de Brabante, 89, 362, 529 *ss.*; Simónides, 370; Sinón de Troya, 176 n; Sócrates, 370; Stendhal, 502; Tales, 370; Terencio, 370, 522; Tito Livio, 509; Santo Tomás, 362, 529 *ss.*, 723, 821; Trajano, 38, 390 n, 521 *s.*, 532; los trovadores, 118; Uguccione de Pisa, 512 n; Vario, 370; Virgilio, 96, 238, 252, 275, 338, 370, 390 n, 458 *ss.*, 463, 503, 508 n, 509 *ss.*, 512 *ss.*, 533, 538, 579, 630; Zenón, 370;

Romania, 34, 509 *s.*; *sacerdotium* e *imperium*, 516, 524; juicio sobre su propia obra, 314-320, 821; *stilus inferior*, 553 n;

DIVINA COMEDIA: la *Comedia* y los géneros literarios, 512-519; figuras ejemplares de la *Comedia*, 519-523; los personajes de la *Comedia*, 523-532;

TÓPICOS: "ofrezco cosas nunca antes dichas", 132; ofrenda a Dios, 133 n; "el que posee conocimientos debe divulgarlos", 135;

EMPLEO DE: *aeternare*, 671; *conceptus*, 416 n; *fastidium*, 131; *poetari*, 224; *simia*, 751; *sommo Giove*, 179, 331, 518 n; *tractare*, 315

Dares (siglo IV), 82 y n, 252 *s.*, 370, 549, 639

David Judaeus (citado como autor del *Liber de causis*, *ca* 850), 174 n

Davidsohn, Robert (cr.), 505 n, 525 y n, 537

Davis, Gifford (cr.), 229 n

Dawson, Christopher (cr.), 60 n, 646 n

De Visch (ed.), 187 n

**Dea Roma*, 156, 157 n, 356 n

*"Debemos terminar, pues viene la noche" (tópico), 137 *ss.*

**declamatio*, 102, 225

*Decretales, 362

*dedicatoria, tópico de la, 132 *s.*, 586 n

Dedieu, Joseph (cr.), 792 y n

Delatte, A. (cr.), 667 n

Delbouille, M. (cr.), 346 n

Delbrück, H. (cr.), 144 n

Delehaye, Hippolyte (cr.), 604 y n, 605 y n, 606 y n, 607 y n

Delhaye, Ph. (cr.), 738 n

**deliberatiua*, 107, 225

Delille, Jacques (1738-1813), 381

Delphini, Dominico (siglo XVI), 755

Demetrio: pseudo Demetrio (fl. *ca* 100), 230

*demiurgo, 757 *ss.*

Demócrito (*ca* 460-*ca* 370 a. C.), 352, 370, 665

Demóstenes (385?-322 a. C.), 102, 104, 111 n, 389 y n, 632, 638

Denifle, Heinrich Seuse (1844-1905), 88 n, 369 n

De Sanctis, Francesco (1817-83), 503

Descartes, René (1596-1650), 452

*descripciones de la naturaleza, 263 *ss.*

**descriptio*, 108, 278

Dessau, H. (cr.), 436 n

**deus artifex*, 757 *ss.*

**deus opifex*, 629, 757

**devise* (nombre que da Chrétien a la écfrasis), 262 n

*devoción, fórmula de, 129; fórmulas de devoción y la humildad, 582-593

Dexipo (fl. *ca* 253-276), 428

*diablo, *véase* LUCIFER

*dialéctica, 64, 71, 86, 177, 283, 369, 563, 636, 767 n, 770, 779; el Libro de Job y las leyes de la dialéctica (San Jerónimo), 113

Dibelius, Martin (cr.), 156 n

Dick, A. (ed.), 111 n, 157 n, 161 n, 165 n, 299 n

**dictare*, 118

**dictator*, 118, 441

Dictis (siglo IV), 82 n, 252 *s.*, 370, 372, 549

Diderot, Denis (1713-84), 208 n, 232 y n, 381, 413 n, 455, 546; Diderot y Horacio, 794-807

Didot, Ambroise Firmin (1790-1876), 562

Dieckmann, Herbert (cr.), 795 y n
Diels (cr.), 110 n
Dieterich, A. (cr.), 436 n
Diez, Friedrich Christian (1794-1876), 54, 146 n
Diez, Heinrich Friedrich von (1751-1817), 480 n, 488
*digresión (como recurso retórico), 687, 701
**dilatatio*, 686, 689
Dilthey, Wilhelm (1833-1911), 28, 814
Dimoff, Paul (ed.), 403 n
Diocleciano, emperador romano (284-305), 299, 361, 587, 604
Diocles (siglo II a. C.), 430
Diodoro Sículo († después de 21 a. C.), 760
Diógenes (412?-323 a. C.), 297, 664, 807
Diógenes Laercio (siglo III), 291 n, 626, 781
Diomedes (fines del siglo IV), 77, 623 *ss.*, 626 y n, 640 n, 641, 682
Dión Crisóstomo (*ca* 40-después de 112), 225 n
Dión de Prusa (*ca* 40-después de 113), 255
Dionisio I, tirano de Siracusa (405-367 a. C.), 529
Dionisio Areopagita (*ca* 500), 362, 529
Dionisio Exiguo (siglo VI), 727 n
Dionisio de Halicarnaso († 8 a. C.), 573 n; pseudo Dionisio de H., 261 n
*Dios: Dios como artífice, 757-759; *también* 780 *s.*; Dios como pintor, 779 *ss.*, 785 *ss.*; Dios como músico, 789 n
*Diosa Naturaleza, la, 160-188
Dioscórides (siglo I), 92, 131, 370
**discretus*, 416 n
*discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval, 224-231
**dispositio*, 106, 711
*disputa entre filosofía y poesía, 291 *s.*, 295 *s.*, 314, 678
**disputatio* (= tratado), 654
**disputatores*, 364
D'Israeli, Isaac (1766-1848), 122 y n
**dissuasio*, 225
Dittrich, Ottmar (cr.), 730 n, 734 *ss.*
*divergencias en la valoración estética de la literatura medieval, 174 n
**diuinus poeta*, 570
Dobiache-Rojdestvensky, Olga (cr.), 184 n
Dobrée, Bonamy (cr.), 545 n
*"Doce Sabios", 300
**doctrina sacra*, 86
Dölger, F. (cr.), 299 n
Domiciano, emperador romano (81-96), 235, 255, 358 n
Domingo, Santo (1170-1221), 362, 698, 820
Domingo Gundisalvo (siglo XII), 215, 676
Domínguez, U. (tr.), 364 n
Donato, Elio (mitad del siglo IV), 90, 137, 399 n, 472 n, 626 n; autor leído en escuelas, 80, 83; autoridad gramatical en la Edad Media, 71 *s.*, 83, 626 *s.*; sentencias numéricas, 716;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Roger Bacon, 679; Conrado de Hirsau, 80, 657 *s.*; Dante, 71 n, 530 *s.*; Hugo de San Víctor, 674; San Jerónimo, 67; Juan de Garlandia, 90; Virgilio, 232 n, 287 n, 315 y n
Donne, John (1573-1631), 197, 395 y n, 411, 454 y n
Dornseiff, Franz (cr.), 94 n, 162 n, 193 n, 198 n, 220 n, 692 n; *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 425 n, 432 n, 537 n, 707 n
Doutrepont, G. (cr.), 718 n
Dove, Alfred (cr.), 41
Draconcio (fl. fines del siglo V), 110 n, 162 n, 225 n, 227, 231 n, 232 n, 285 n, 402 y n, 408
Dressel (ed.), 293 n
Dreves, G. M. (ed.), 828
Druso, Nerón Claudio (38-9 a. C.), 124
Dryden, John (1631-1700), 523 n, 572

Du Bartas, Guillaume (1544-1590), 454 n
Dübner, J. F. (ed.), 759 n
Du Cange, Charles de Fresne, Sieur (1610-88), 486 n
Duchesne, André (1584-1640), 701 n
Duckett, Eleanor Shipley (cr.), 43 n, 82 n, 223 n, 651 n
Dudón de San Quintín (princ. del siglo XI), 129 n, 231 n, 233 *s.*
**dulcedo*, 589 *s.*, 649
Duméril, E. (ed.), 240 n, 259 n, 513 n
Dumézil, Georges (cr.), *150* n, *238* n, 248 y n
Dümmler, E. (cr.), 155 n, 174 n, 200, 282 n, 296 n, 358 n, 472 n, 653 n, 696
Dungal (fl. fines del siglo VIII), 229
Duns Escoto, Juan (1265?-1308), 322, 736
Du Périer, François (siglo XVII), 126
Durero, Alberto (1471-1528), 487, 705 n
*DXV, 539, 541 n
Dzialowski, G. von (cr.), 637 n

Eberardo el Alemán (fl. antes de 1280), 81 *s.*, 167, 665, 686 *s.*, 750
Eberardo de Béthune († 1212), 72, 82 *s.*
Ebert, Adolf (cr.), 400 n
*"*Ecclesia uiuit lege romana*", 363
*écfrasis, 108, 262 n, 278 y n
Eckermann, Johann Peter (1792-1854), 49 n, 541
Eckhart, Johannes (1260?-1327?), 206
*Edad Media, 41-46; el libro como símbolo en la temprana Edad Media, 437-442; el libro como símbolo en la alta Edad Media, 442-448; concepto de las *artes* en la Edad Media, 66-70; Dante y la Edad Media, *541 ss.*; la ciencia literaria de la primitiva cristiandad y de la Edad Media, 631-659; héroes y soberanos en la Edad Media, 252 *s.*; bromas y veras en la literatura medieval, *594-618*; el discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval, 224-231; Edad Media latina, 36-61; la Antigüedad en la Edad Media, 39; bases medievales del pensamiento occidental, 811-825; el canon medieval, 367-372; literatura y filología latinas medievales, *véase* LATÍN; estudios literarios medievales, 645-659; estudios medievales, 724 *s.*, 747 *s.*; mención del autor en la literatura medieval, 719-723; falsas interpretaciones de la Antigüedad en la Edad Media, 577-581; modo de existencia del poeta medieval, 660-666; el sistema de los estilos en la Edad Media, 217-224
Eduardo II, rey de Inglaterra (1307-27), 170 n
Eduardo III, rey de Inglaterra (1327-77), 260
Efrén Siro, San (306?-373?), 598
Egberto de Lieja (*ca* 972-después de 1023), 598 n, 614, 616 *s.*, 704 n, 715 n, 716
Egidio de Roma (1247-1316), 756 n
Eginhardo (770?-840), 240, 608, 661 n, 684
*ἐγκρινόμενος, 352, 367, 382, 502
*ἐγκύκλιος παιδεία, 63 y n
Egli, Johannes (ed.), 264
*égloga, 229 y n, 273 y n, 368, 519, 648 y n
**egressio*, 701
**egressus*, 110
Ehrismann, Gustav (cr.), 48 n; *Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems*, 728-739
Ehwald, Rudolf (ed.), 34 n, 399 n
Eichendorff, Joseph von (1788-1857), 452 n
Eike de Repgow (fl. *ca* 1200), 134
Eisler, Robert (cr.), 522 n, 759
Eissfeldt, Otto (cr.), 705, 713 n
Ekkehart IV de St. Gallen (†*ca* 1036), 117, 263 *s.*, 279, 282 n
*elementos, 139
Eliano, Claudio (*ca* 170-235), 284, 781

Elio Esparciano, *véase* ESPARCIANO
Eliot, Thomas Stearns (1888-), 34, 61, 467 n, 559, 812, 824 *s.*; *What is a classic?*, 354 n, 499 y n, 502, 815
Ellinger, Georg (cr.), 49 n
**elocutio*, 106, 110, 279
Elster, Ernst (cr.), 28 n
*emanaciones en la literatura medieval, 164 *ss.*, 540 n
*emblemas, 487 *ss.*
Embrico de Maguncia (n. *ca* 1010), 656 *s.*
Emden, A. B. (cr.), 88 n, 678 n
Emilio Macro († 16 a. C.), 82
Empédocles (*ca* 493-*ca* 433 a. C.), 310, 312, 326, 327 n, 370, 624, 780
*empequeñecimiento de uno mismo, 129, 586 *s.*; *véase también* MEDIOCRITAS MEA y PARVITAS
*emperadores, literatura que los alaba, 254 *s.*
Empíreo (Alain de Lille), 179
Emporio (siglo v), 227
Encina, Juan del (1468?-1529?), 378 n, 763, 765
*encuadernación, *véase* s. v. LIBRO
Endelequio (fl. *ca* 395), 648 n, 706
Engelbrecht, August (cr.), 587 n, 590 n
Engels, J. (cr.), 293 n
Ennio (239-169 a. C.), 62, 176 y n, 222, 236, 398, 400 y n, 624, 656, 690 n, 764, 769
Enodio, Magno (473?-521), 117, 128, 190, 217, 218 y n, 231 n, 278 n, 588, 628 n, 630, 646, 661 n
Enrique de Andeli (*ca* 1250), 69 n, 90, 369 n, 679
Enrique IV, emperador de Alemania (1056-1106), 707
Enrique VI, emperador de Alemania (1190-97), 53, 390 n, 709, 722
Enrique de "Almaine", Príncipe (1235-71), 390 n
Enrique de Avranches (fl. *ca* 1230-1262), 238 n, 592 n, 678, 681, 697
Enrique de Friaul (fines del siglo VIII), 141
Enrique de Settimello (fl. *ca* 1194), 155 n, 444, 709
*enseñanza: literatura y enseñanza, 62-96
**enthymema*, 277
Entwistle, W. J. (cr.), 401 n
Epaminondas (418?-362 a. C.), 193
*epéntesis, 592 n
*ἐπίδειξις, 106 n, 228, 260, 262 n, 278, 555, 621, 762
*epigrama, 410 *ss.*, 418, 428 *ss.*
Epiménides (siglo VII o VI a. C.), 67, 773
Épinay, Mme. d' (1726-83), 797
*epístola, estilo epistolar, 112; *véase también* CARTAS
*epopeya: la cólera como motivo épico, 246; epopeya antigua y medieval, 62, 341; comicidad épica, 609-612; el paisaje épico, 286-289; la epopeya y la escuela, 62, 349 *s.*; identificación de escenas épicas, 268, 287 *s.*; la epopeya francesa antigua, 244, 265; la epopeya filosófica, 65, 177, 293; el *roman* en prosa como forma última de la epopeya, 252; Quintiliano y Diomedes sobre la poesía épica, 624
Erasmo (1466?-1536), 67, 114, 293, 304, 355, 378 n, 487, 622, 769 n
Erastóstenes (*ca* 275-194 a. C.), 672 y n
Erchanbaldo, Obispo de Estrasburgo (965-991), 610
Erdmann, Carl (1898-1945), 53 n, 174 n, 220 n, 358 n, 555 n, 748
Erígena, *véase* ESCOTO ERÍGENA, Juan
Ermenrico de Ellwangen (med. del siglo IX), 222 n, 226, 702, 707
Ermoldo Nigelo (fl. 826), 609 *s.*, 612, 614, 673, 701
Ernaldo de Bonneval († después de 1156), 180
Ernout, A. (cr.), 118 n
*Eros y moral, 181-184
*erotismo, 173 n, 169-184, 196, 553 n
Erwin de Steinbach (1244?-1318), 569
*escala de metales, aplicada a los autores, 370 *s.*, 655 *s.*, 658
Escalígero, José Justo (1540-1609), 152 y n, 724

Escalígero, Julio César (1484-1558), 280
*escarnio, 107 y n, 262 n
*escenario, *véase* MUNDO como escenario
Escipión el Africano (185-129 a. C.), 254, 764
*escolástica, 316 *s.*, 734; poesía y escolástica, 674-679
Escoto, *véase* ADÁN ESCOTO, CLEMENTE ESCOTO, JOSEFO ESCOTO, SEDULIO ESCOTO
Escoto Erígena, Juan (815-877?), 556, 674
*escritura: metáforas, 426 *ss.*; escribir con sangre, 434, 437, 442 *s.*, 484, 485 y n, 489; escribir por mandato (tópico de modestia), 130; *véase también* LIBRO
*escribir poesía bajo un árbol, 269, 296 n
*escuela: la "escuela" como forma de vida, 525 n, *también* 37 *s.*; escuelas catedralicias, 86, 163, 550
*escultura, *véase* ARTE
Esmaragdo (princ. del siglo IX), 137 n, 190, 227, 339 n
Esopo (620?-560? a. C.), 80 *ss.*, 377, 656 *ss.*, 689
*España: el "retraso" cultural de España, 753-756; teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII, 760-776; literatura española, 58, 208 *s.*, 257 *s.*, 592 *s.*, 605-607 y n, 753-756, 760-776; *véase también* SIGLO DE ORO
Esparciano, Elio (fines del siglo III), 154, 399, 597
*especialización, 30 *s.*, 726
*espejo como metáfora, 472 y n, 473
*"espejos de príncipes", 256, 747
Espenberger, J. N. (cr.), 736 n
Espinel, Vicente (1551?-1624), 763, 765
*espíritu y forma, 555-560
*"esquema de recapitulación", 406 *ss.*
Esquilo (525-456 a. C.), 34, 35 n, 139, 193, 351, 426 n, 428, 472 n, 692
Estacio, Publio (*ca* 40-96), 36 n, 38, 84, 103, 126, 215, 260 n, 299 n, 331 n, 549, 646, 651, 667, 719, 769; como autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 367, 372; héroes y soberanos, 252, 255; el paisaje ideal, 279, 286; bromas y veras, 596, 609; *Laudes Neapolis*, 228 n; manierismo, 140, 389, 402 y n, 415; metáforas, 189 n, 190, 195; las Musas, 330, 667; composición numérica, 351, 702; "sobrepujamiento", 235 *s.*; nombres "significantes", 125 n;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Chaucer, 370 *s.*; Conrado de Hirsau, 80, 658 *s.*; Dante, 36, 84, 370, 509; Eberardo el Alemán, 82; Gálico, 132; Guiot de Provins, 297; San Isidoro, 645; Lactancio Plácido, 125 n; Lamberto de St. Bertin, 680; Lucano, 132; Mateo de Vendôme, 686; Marqués de Santillana, 376; Sidonio, 752; Virgilio, 195, 236, 570; Walther de Espira, 80; William Webbe, 371; Winrico de Tréveris, 367;
TÓPICOS: de dedicatoria, 132; de lo indecible, 232 n; de invocación a la naturaleza, 140; *puer-senex*, 149
Estacio Úrsulo (fl. *ca* 57), 84
Estatilio Flacco (siglo I a. C.), 411
Esteban de Bec († 1170), 232 n, 709
Esteban de Tournai (1150?-1203), 66 n, 74
Estesícoro (640?-550 a. C.), 269, 763
Estilicón, Flavio (359?-408), 236 y n, 434
*estilo: epistolar, 117 *s.*, 217, 685; mixto, 596 *s.*; "patético", 103; brevedad como ideal estilístico, 682-691; cruzamiento de recursos estilísticos, 221, 603; sistema de los estilos medievales, 217-224
Estrabón (*ca* 64 a. C.-*ca* 21 d. C.), 672 n, 770 *s.*, 773
*estrofa: goliardesca, 221, 708; hímnica ambrosiana, 557

*estructura de la materia literaria, 324, 548
*estudios: armas y letras, 256-259; estudios anglosajones y carolingios, 74-79
*eternidad del cosmos: Bernardo Silvestre, 166; Ernaldo de Bonneval, 180
**ethici*, 621
*etimología, 72; como forma de pensamiento, 692-699; etimologías de nombres propios, 506 n, 693 *ss.*, 697 *ss.*
Euclides (fl. *ca* 300 a. C.), 370, 507 n
Euforión, 401 n
Eugenio de Palermo (siglo XII), 255
Eugenio III, Papa (1145-53), 164
Eugenio III, obispo de Toledo (646-658), 130, 230 n, 401 n, 586
Eugenio Vulgario (fl. *ca* 900), 224, 709
Eulalia, Santa († 304), 57 n, 151, 605 *s.*
Eunapio (fl. *ca.* 400), 150
Eupolemio (fl. *ca* 1100), 199, 313, 610, 702
Eupólemo (fl. *ca* 150 a. C.), 301
Euquerio de Lyon, San († *ca* 450), 654
Eurípides (485?-406? a. C.), 34, 35 n, 259, 320, 351, 370 y n, 426 n, 553 n, 594, 638, 769
*Europa: literatura europea, 17-35; el concepto de literatura europea *versus* sistema literario francés, 380 *ss.*; estudio de las Musas como ejemplo de las tareas de una ciencia de la literatura europea, 349; la literatura europea y su continuidad desde Homero hasta Goethe, 30, 35, 561; la literatura europea como "campo comprensible de estudio", 549; la europeización del cuadro histórico que deberá aplicarse a la literatura, 26, 382; dominio del Siglo de Oro español en la literatura europea del siglo XVI, 59 *s.*; nuevo concepto de la relación interna de la literatura europea, 59 *s.*; consecuencias lamentables del fraccionamiento por naciones de la literatura europea, 397
Eusebio, obispo de Cesarea (*ca* 314-339), 76 n, 302, 303 n, 367, 633 y n, 636 *s.*, 639, 766
Eustatio, obispo de Tesalónica (1175-*ca* 1193), 356
Euting, Julius (1839-1913), 481
Eutropio (fines del siglo IV), 372
*evidencia (en las ciencias históricas), 545
*exámetro, *véase* HEXÁMETRO
**excessus*, 110
**exclamatio*, 629
**excusatio*, 588
**exempla*, 91-96, 519 *s.*, 640; sentencias y *exempla*, 91-96
*exordio, 108, 123, 339; tópicos del exordio, 131-136
*exótico, *véase* FAUNA Y FLORA
*explicación de los poetas como parte de la gramática, 70, 216, 620
**expositores*, 364, 635
*extraviarse en un bosque, 518, 519 y n
Eyssenhardt, F. (cr.), 320 n
Ezzelino III da Romano (1194-1259), 529

**fabricata latinitas*, 217
Fabricio Luscino († después de 275 a. C.), 521
**fábula*, 639, 642
Facciolati, Jacopo (1682-1769), 372 n
**factibilia*, 213, 770
*falsa modestia, 127-131, 198, 218, 586 *ss.*, 650 *s.*
*falsificación histórica, 234 *s.*
Farabi, al- (*ca* 870-950), 756 n
Faral, Edmond (cr.), 152 n, 163 n, 174 n, 225 n, 549 *s.* y n; *Les Arts poétiques du xiie et du xiiie siècles*, 50 n, 82 n, 167, 223 n, 224 n, 259, 261 n, 262 n, 279 n, 283 y n, 286 n, 328 n, 389, 393, 404 n, 443 n, 510 n, 617, 643, 659, 665, 685 *ss.*; 688 *s.*, 690 y n, 696, 714, 759; *Sidoine Apollinaire et la*

technique littéraire du moyen âge, 112 n, 261 n
Farinelli, Arturo (cr.), 505 n
Farón de Meaux, San († 762), 234
**fastidium*, 131 *s.*, 684 *ss.*
*fauna y flora exóticas, 263-265
Fausto (fl. fines del siglo v), 630
Favaro, A. (cr.), 455 n
Favorino de Arles (*ca* 80-150), 410
Fedden, H. R. (cr.), 85 n
Federico I, emperador de Alemania (1152-90), 52 *s.*, 87, 133 n, 256, 303, 610 *s.*, 722
Federico II, emperador de Alemania (1215-50), 53, 255, 259 y n, 673, 681, 714, 722 n
Federico I, rey de Prusia (1701-13), 379
Federico II el Grande, rey de Prusia (1740-86), 176, 372
Felipe II Augusto, rey de Francia (1180-1223), 88
Felipe IV el Hermoso, rey de Francia (1285-1314), 390 n
Felipe II, rey de España (1556-98), 113, 764, 780, 789
Felipe IV, rey de España (1621-65), 363 n
Felipe de Grève († *ca* 1236), 507 n
Femónoe, 638 n
Fénélon, François de la Mothe- (1651-1715), 374
Ferécides (fl. *ca* 550 a. C.), 638
Fernow, C. L. (ed.), 752 n
*fertilidad, culto a la, 168, 182
Festugière, A. J. (ed.), 169 n, 175 n
Ficarra, F. (cr.), 632 n
Ficino, Marsilio (1433-99), 487, 770
Fickermann, N. (cr.), 174 n
Fidias (*ca* 490-*ca* 417 a. C.), 384, 577
Fielding, Henry (1707-54), 94 n, 347
*Fiesta del Báculo, 617 n
*figuras, poemas de (τεχνοπαίγνια), 400, 408, 442
*figuras de sonido, 421
*figuras ejemplares, 94 *ss.*, 125, 165, 170 n, 176, 178, 257, 529 n, 763 *s.*; en la *Divina comedia*, 519-522
*figuras retóricas, 69, 73 *s.*, 78, 110, 117, 189, 279, 387 *ss.*, 417, 627
Filchner, Wilhelm (cr.), 152 n
Filelfo, Francesco (1398-1481), 114, 710, 712
Filodemo (*ca* 110-*ca* 40/35 a. C.), 141 n, 624 n
Filón de Judea (*ca* 30 a. C.-45 d. C.), 66, 292, 302 y n, 569, 765, 768
Filón de Larissa (*ca* 100 a. C.), 762
*filología, 65 *s.*, 90, 94, 114, 725; filología alejandrina, 350, 352; moderna, 31, 413 n, 546; técnica filológica de la historia literaria, 30 *s.*, 324
*filosofía: de la tardía Antigüedad pagana, 298 *ss.*; poesía y filosofía, 290-304; disputa entre poesía y filosofía, 291 *s.*, 295 *s.*, 314, 678; historia terminológica, 295, 303 *s.*, 636
Filóstrato (*ca* 170-*ca* 245), 150, 152, 356, 573, 672 *s.*
*fin de los tiempos, espera del, 51 *s.*
Finaert, J. (cr.), 694 n
Fischart, Johann (1546?-90?), 487
*física, lógica y ética en el Antiguo Testamento, 638
Fitzmaurice-Kelly, J. (cr.), 755
Flacco, *véase* VALERIO FLACCO
Flacius Illyricus, Matthias (1520-75), 184 n
Flaviano, *véase* NICÓMACO FLAVIANO
Flavio Josefo, *véase* JOSEFO, Flavio
Flora, F. (ed.), 322 n
*flora: fauna y flora exóticas, 263-265
*flores del paisaje ideal, 281 *s.*, 289 n
*floresta como tópico del paisaje ideal, 279-280
Floro, Lucio Aneo (princ. del siglo II), 372, 418 *s.*
Floro de Lyon († *ca* 860), 141 n, 336, 695
Fluck, H. (cr.), 617 n
**flumen orationis*, 511
Focke, F. (cr.), 235 n
Folengo, Teofilo (1496?-1544), 343

Folquet de Marsella (1160?-1231), 392 n
**fonction fabulatrice*, 25
Fontenelle, Bernard de (1657-1757), 241, 273 n
Forcellini, Egidio (1688-1768), 84 n
Forchielli, G. (ed.), 362 n
**forma tractandi*, 315 *s.*
*formas (literarias), 34; constantes formales de la tradición literaria, 324; formas literarias como configuraciones, 558 *s.*; formas cruzadas y de transición, 221
**formulae* (cartas modelo), 117 *s.*
*fórmulas, *véase* AUTORIDAD, BREVITAS, CEDAT, CERNAS, DEVOCIÓN, MODESTIA, PARVITAS, SUMISIÓN, TACEAT
Förster, R. (ed.), 43 n, 282
**fortitudo et sapientia*, 246-254, 558
Fortunaciano (siglo v), 636, 641
Fortunato, Venancio (530?-610?), 44, 222 n, 589, 773; falsa modestia, 128, 219; humor culinario y otros *ridicula*, 613; metáforas, 190; oratoria panegírica, 226, 232 n, 237, 588;
SU CONEXIÓN CON: Dudón de San Quintín, 234; San Gregorio de Tours, 218; los reyes francos (Cariberto, Chilperico, Sigeberto), 55, 233 y n, 653;
TÓPICOS: de la consolación, 124; de sobrepujamiento, 236 y n;
OBRAS: himnos, 557; *Vita S. Martini*, 136 n, 216, 233, 334 *s.*, 608, 653
Fotheringham, J. K. (ed.), 637 n
Foulché-Delbosc, R. (ed.), 232 n
Fraenkel, Eduard (cr.), 95 n, 472 n
*Francia: como centro de enseñanza en la Edad Media europea, 86 *s.*, 89 *s.*, 549; el sistema literario francés, 381 *ss.*
Francisco I, rey de Francia (1515-1622), 49, 201
Francisco de Asís, San (1182-1226), 58, 95, 448, 522, 530, 698
Francisco de Sales, San (1567-1622), 201, 366
Franchi de' Cavalieri, Pio (cr.), 606 y n
François, Alexis (cr.), 56 n
Francón de Meschede (fl. *ca* 1330), 48 n
Franz, A. (cr.), 56 n, 634 n
Frazer, Sir James George (1854-1941), 275
Fredegar (fl. 658), 51 n
Frenzel, Herbert (cr.), 543 n
Fridegodo de Cantórbery (med. del siglo x), 701 n
Friedländer, Ludwig (cr.), 225 n, 284 n, 299 n
Friedländer, Paul (cr.), 108 n, 201 n, 240 n, 410 n
Frings, T. (cr.), 243 *s.*
Frontino, Sexto (*ca* 30-104), 83, 509
Frontón, Marco Cornelio (*ca* 100-*ca* 166), 67, 83
Froumundo (960?-1008?), 222 n
Fruytiers, Philip (fl. 1627-66), 147
Fuchs, H. (cr.), 328 n
Fulberto de Chartres (*ca* 960-después de 1023), 230 n
Fulcón (princ. del siglo XII), 701 n
Fulcoyo de Beauvais († después de 1083), 284 n
Fulgencio, Fabio (*ca* 480-550), 157 n, 253, 339, 376, 398 y n, 588, 596, 598, 614, 649, 667
Fulgencio de Ruspe, San (468-533), 727 n
Fuller, L. B. (ed.), 172
Funaioli, G. (cr.), 696 n
*"fundadores de la Edad Media", 43 *ss.*
Funk, F. X. (ed.), 203 n

Galeno (129-199), 91, 370, 510 n, 672 n, 762
Galfredo de Vinsauf (fl. *ca* 1210), 689; *abbreuiatio*, 686 *s.*, *amplificatio*, 389, 686; autor leído en escuelas, 82; manierismo, 393; el mono como metáfora, 750; *imitatio*, 659; el paisaje ideal, 283; *Poetria noua*, 152 n, 223, 686;
SU CONEXIÓN CON: Inocencio III, 152 n; Marqués de Santillana, 376 y n

Galiani, Fernando (1728-87), 804
Galilei, Galileo (1564-1642), 454, 455 y n
Galletti, A. (cr.), 308 n
Gandillac, M. de (cr.), 507 n
Gangolfo, San, 617
Ganshof, E. (cr.), 78 n
Ganzenmüller, W. (cr.), 264 n
Gaos, J. (tr.), 487 n
García de Diego, V. (cr.), 487 n
García Gómez, Emilio (tr.), 480 y n, 554 n, 749 n
García Matamoros, Alfonso († 1572), 768 n
Garcilaso de la Vega (1501?-36), 57, 73, 128 n, 138, 141, 257, 377, 387
Gardeil, A. (cr.), 767 n
Gardner, E. G. (ed.), 306 n
Garet, J. (cr.), 77 n
Garimberto, Girolamo (1506-75), 413 n
Garin, E. (cr.), 188 n
Garrod, H. W. (ed.), 281 n
Garve, Christian (1742-1798), 385 n
Gaselee, Sir Stephen (cr.), 410 y n
Gaspary, Adolf (cr.), 259 n, 308 n, 503 y n
Gass, Karl-Eugen (cr.), 501 n
Gates, Eunice Joiner (cr.), 396 n, 483 n, 592 n
Gauthier, R. A. (cr.), 738 n
Gautier de Châtillon (*ca* 1135-después de 1189), 70 n, 178, 221, 296 y n, 663, 671, 680, 704 n, 738 n; *annominatio*, 393; *artes*, 66 n; autor leído en escuelas, 82; *breuitas*, 684; bromas y veras, 600, 615, 618 n; carro alegórico, 178 n; composición numérica, 708; falsa modestia, 85 n, 589; metáforas manieristas, 395; el paisaje ideal, 264 n, 286 *s.*; poesía como parte de la gramática, 74; *prolembsis*, 592 n;
TÓPICOS: de la conclusión, 136 n; "debemos terminar, pues viene la noche", 139 y n;
EMPLEO DE: *animae brutae*, 306 n; *cena spiritalis*, 199; *diua Pegasea*, 339; *moderni*, 359 n
Gaveston, Piers (*ca* 1284-1312), 170 n
Gebhart, Émile (cr.), 656 n
Geffcken, J. (cr.), 577 n
Gelio, Aulo (*ca* 123-*ca* 165), 83, 128, 352 *ss.*, 411, 644, 707
Gelzer, H. (cr.), 262 n
*gematría, 623 n
Genadio (fines del siglo v), 654
*generación, *también* órganos de la generación, 167, 185, 187
*géneros, 34, 349-354, 560, 638 *s.*, 647, 771; la *Divina comedia* y los géneros literarios, 512-519; esquema de los géneros poéticos en la Antigüedad, 624
Gengis Kan (1162-1227), 46
*Genius, 175 y n, 185
Gensimundo (*ca* 400), 234
Gentile da Cingoli (fines del siglo XIII), 319 y n
**gentleman*, 260
Genzmer, E. (cr.), 705
George, Stefan (1868-1933), 27 *ss.*, 499, 542, 562
Geraldo de St. Gallen (princ. del siglo x), 610
Gerardo de Cremona (1114?-87), 174 n
Gerberto (siglo x), 358 n
Gercke, Alfred (ed.), 724 n
Gerhard, Johann (1582-1637), 365 y n
Germán, San (496?-567), 229, 608, 695, 707, 711, 721
739
Germánico (15 a. C.-19 d. C.), 411
*germanística, 29, 243 *s.*, 546, 725-
*germanos, invasiones de los, 46 *ss.*
Gernentz (cr.), 228 n
Gerth, Karl (cr.), 300 n
Gervasio de Melkley (*ca* 1185-después de 1213), 167 n, 283 n, 295 n, 296 n, 388, 443 n
**Gesta Romanorum*, 225
Geta, Publio Septimio (189-212), 262 n, 399
Geyer, Bernhard (cr.), 174 n, 223 n, 633 n, 676 n, 736
Ghali, W. B. (cr.), 749 n
Ghazali, al- (1058-1111), 756 y n

Ghellinck, Joseph de (cr.), 68, 79 y n, 86 n, 321 n, 355 n, 429 n, 654 n, 678 n, 772 n
Ghiberti, Lorenzo (1378-1455), 752 n
Ghisalberti, F. (ed.), 152 n, 178 n, 293 n
Gibbon, Edward (1737-94), 61, 176, 329 n, 375, 376 n, 779 n
Gibuino de Langres (fines del siglo XI), 285 n
Gide, André (1869-1951), 34, 376
Giehlow, Karl (cr.), 487 n
Giet, S. (cr.), 704 n
Gildas (*ca* 500-570), 174 n
Giles, J. A. (ed.), 697
Gilio, Giambattista (1493-1562), 752
Gillet, Louis (1876-1943), 501, 502 y n
Gillot, Hubert (cr.), 798, 800, 802
Gilson, Étienne (cr.), 169 n, 532 *s.*, 812, 818, 821; *Dante et la philosophie*, 530 n, 531 y n; *Héloïse et Abélard*, 355 n; *Les Idées et les lettres*, 52 n, 551 y n, 617 n, 694 n; *Introduction a l'étude de saint Augustin*, 705 n, 730; *La philosophie au moyen âge*, 85 n, 88 n, 163 y n, 322 n; *La philosophie de saint Bonaventure*, 759 n
Gioacchino da Celico († 1202), 530 *s.*
Giotto (1276?-1337?), 500, 752, 777
Giovanni del Virgilio (fl. princ. del siglo XIV), 305 *s.* y n, 307, 319, 710
Giovannino de Mantua (fl. 1315), 307 *ss.*, 678
Giraldi, Giovanni Battista, *véase* CINTIO
Giraldo Cambrense (1147-1223), 162 n, 601 n, 709 n, 749 n
Girard, M. (cr.), 690
Giraut de Bornelh (*ca* 1175-1220?), 390 n
Gislemaro, 721
Glunz, H. H. (cr.), 546 n, 750 n
*gnosticismo, 345, 531 n, 540, 757
Godescalco, *véase* GOTTSCHALK
Godofredo de Bullón (1061?-1100), 532
Godofredo de Breteuil (*ca* 1130-*ca* 1194), 66 n, 202 y n
Godofredo de Estrasburgo (*ca* 1200), 733 n, 738
Godofredo de Monmouth (siglo XII), 370, 611
Godofredo de San Víctor, *véase* GODOFREDO DE BRETEUIL
Godofredo de Viterbo (fl. 1169-86), 53, 69 n, 256 n, 706, 722, 762
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832), 34, 122, 173 n, 209, 273, 353, 380 *ss.*, 384, 410 n, 458, 480 y n, 502, 561, 563 *s.*, 574 n, 811 n, 823; época de Goethe, 60; *aurea catena Homeri*, 165 n; perífrasis, 387; extensión de la literatura europea desde Homero hasta Goethe, 30, 35; el "libro de la naturaleza", 456; *Mater gloriosa*, 465; predilección por las cosas romanas, 28; reformulación de la tradición cultural, 814; retórica, 97 *s.*;
GOETHE SOBRE: la época cívica de cultura social, 453 n; clasicismo y romanticismo, 375 y n; Edad Media, 817; el latín como idioma universal, 49; libros de texto, 122; literatura mundial, 824; metáforas, 500, 501 y n; la rima, 558; significado del poeta para el mundo, 290, 568 *ss.*; tropos, 423 *ss.*;
SU CONEXIÓN CON: Ateneo, 92 n; Roger Bacon, 817; Sulpiz Boisserée, 27; Calderón, 483, 485; Dante, 499 *ss.*, 541; Diderot, 794 *ss.*; Estacio, 36 n; Kleist, 203; Reinhold Lenz, 569; los prerrománticos ingleses, 456; Propercio, 191 *s.*; Quintiliano, 98; Sainte-Beuve, 382, 423; Shakespeare, 425, 485; Erwin von Steinbach, 569; Tobler, 161;
OBRAS: *Dichtung und Wahrheit (Poesía y verdad)*, 165 n, 336 n; *Fausto*, 29, 63, 85, 92 n, 209, 270 *s.*, 566; *Fragment über die Natur*, 161; *Hermann y Dorotea*, 49 n; *Marienbader Elegie*,

533; *Der west-östliche Divan*, 424, 483, 488 y n, 713; *Wilhelm Meister*, 290, 662; *Xenien*, 433 n
Goetz, W. (cr.), 589 n
Goldbacher, A. (ed.), 208 n
Goldschmidt, Adolph (cr.), 577
Goldschmidt, E. Ph. (cr.), 50 n
Goldsmith, Oliver (1728-74), 375
*goliardos, *véase* POESÍA GOLIARDESCA
Gómez Hermosilla, José Mamerto (tr.), 33
Góngora y Argote, Luis de (1561-1627), 57, 377, 415 n, 480, 505; manierismo, 387, 395, 396 y n, 413 y n, 414 n, 419 *s.*, 422, 483 y n, 486, 773; metáforas, 195, 483 y n, 592 y n; tópico de *puer-senex*, 152, 546
*gongorismo, 413, 483
Gorce, M. M. (cr.), 186 n
Gorgias de Leontini (*ca* 483-376 a. C.), 101, 215, 555, 688 *s.*, 705
Gottschalk (*ca* 805-*ca* 868), 368 n
Gottsched, Johann Christoph (1700-66), 379
Gourmont, Rémy de (1858-1915), 562
Grabmann, Martin (cr.), 89 n, 90 n, 304 n, 319 n
Gracián, Baltasar (1601-58), 207 *s.*, 353 n, 377, 506 n, 546, 698; el libro como símbolo, 484, 487 n; manierismo, 394, 395 y n, 399 n, 412-422, 592
Graciano, emperador romano (375-383), 255, 362, 529, 587
Graevius, J. G. (ed.), 307 n
Graf, Arturo (cr.), 567
Gräfenhain, R. (cr.), 586 n
*gramática, 70-74, 78 *s.*, 82, 90, 116, 215, 227, 674, 677; en la tardía Romanidad, 622-628; en la primitiva cristiandad, 633-639; metáforas gramaticales, 176, 591 *ss.*; personificación de la gramática, 65 *s.*, 74, 178
**grammatica*, 48
Granada, fray Luis de (1504-88), 449
**grands rhétoriqueurs*, 399
Gray, Thomas (1716-71), 347
*Grecia: el libro como símbolo, 425-432; correspondencias entre la mitología griega y la Santa Escritura, 306 *s.*, 312 *s.*, 344; el paisaje ideal en la poesía griega, 265-272; juicio de San Isidoro sobre los griegos, 226; estudio del griego en la Edad Media, 556 n
Greco, El (Domenico Teotocopuli: 1548?-1614? o 1625?), 774, 776
Green, Otis H. (cr.), 341 n
Gregorio I Magno, Papa, San (590-604), 44, 144 *s.*, 363, 367, 531, 654, 773; Doctor de la Iglesia, 366; metáforas, 199, 201 n; sentencias numéricas, 704 n, 716;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Fortunato, 219; Winrico de Tréveris, 367;
TÓPICOS: *puer-senex*, 546 y n;
OBRAS: Vida de San Benito, 151; *Regula pastoralis*, 472 n
Gregorio VII, Papa, San (1073-85), 182
Gregorio IX, Papa (1227-41), 88
Gregorio de Tours, San (538?-594), 44, 52 n, 218, 300
Gregorio Nacianceno, San (329?-389?), 105, 151, 366, 420
Gregorovius, Ferdinand (1821-91), 171 n
Greven, J. (cr.), 616 n
*Grial, leyenda del, 168
Grierson, Herbert J. C. (ed.), 197 n, 411, 454 n
Gries, Johann (1775-1842), 483
Griffin, N. E. (ed.), 48 n
Grilio (siglo v), 232 n
Grillparzer, Franz (1791-1872), 784
Grimaldo, abad de St. Gallen (842-872), 222 n, 702
Grimm, Jakob (1785-1863), 56 n, 456 *s.*
Grimm, Wilhelm (1786-1859), 56 n
Grimmelshausen, H. J. Christoph von (1620-1676), 147
*γρῖφος, 391
Gröber, Gustav (er.), 28 n, 185, 225 n, 368 n, 398 n, 547, 755 n
Grocio, Hugo (1583-1645), 64, 152

Grosseteste, Robert (*ca* 1175-1253), 90
Grunebaum, G. von (cr.), 480 n
Gryphius, Andreas (1616-64), 402
Guarini, Giovanni Battista (1538-1612), 270
Gudeman, A. (cr.), 357 n, 625 n
Guénot (tr. Hugh Blair), 121 n
Guerri, D. (ed.), 167 n, 322 n, 339 n, 535 n
Guessard, François (ed.), 231 n
Guevara, Antonio de (1480-1545), 581 n
Guiberto de Nogent (1053-1121), 240, 447
Guido delle Colonne (fines del siglo XIII), 48 n, 370
Guido Guerra († 1272), 255, 529
Guido de Bazoches (antes de 1146-1203), 611
Guigón (fl. *ca* 1180), 202 y n
Guillaume de Lorris († *ca* 1235), 155 n; 184 *s.*, 289 n; *y véase* ROMAN DE LA ROSE
Guillermo de Orange (1626-60), 532
Guillermo II, rey de Sicilia (1166-89), 255, 532
Guillermo de Conches (*ca* 1080-*ca* 1150), 85 n, 734 *ss.*, 738 n
Guillermo de Hirsau (siglo XI), 657
Guillermo de Reims (siglo XII), 670
Guillermo de St. Thierry († 1148?), 183
Guillermo de Toulouse († 812), 235
Guillermo de Wykeham, obispo de Winchester (1367-1404), 260
Guinizelli, Guido (1240?-76), 259, 533
Guiot de Provins (fl. *ca* 1200), 297
Guiraut de Calanso (princ. del siglo XIII), 717, 718 y n
Guiscardo, Roberto (1015?-85), 532
Gundisalvi, Domingo, *véase* DOMINGO GUNDISALVO
Günter, Heinrich (cr.), 604 n
Gunzo de Novara (fl. 965), 58
Gurlitt, Willibald (cr.), 120 y n
Guy, H. (cr.), 399 n
Gyraldus, Cinthius Gregorius, *véase* CINTIO

Hadriano, emperador romano (117-138), 28, 105, 106 n, 350, 377, 597, 779
Hadriano (princ. del siglo V?), 635 n, 646
Haessly, Mary Gonzaga (cr.), 363 n
Hafiz (siglo XIV), 483 y n, 507 n, 513 n, 824
Hagen, H. (ed.), 609 n, 625 n
*hagiografía, 232, 334, 366 *s.*, 700 *s.*; comicidad hagiográfica, 604-609
Hakon IV Hakonarson, rey de Noruega (1217-63), 749 n
Halm, C. (ed.), 157, 287 n, 386, 564 n, 598, 608, 640 n, 642 n, 682 n, 760
Halphen, Louis (cr.), 88 n, 555 n
Hamann, Johann Georg (1730-88), 307 n, 486
Hamilton, G. L. (cr.), 369 n
Hampe, Karl (cr.), 88 n
Haníbal (247-183 a. C.), 107, 206
Hardenberg, Friedrich von, *véase* NOVALIS
Häring, Wilhelm, *véase* ALEXIS, WILLIBALD
Harlode, S. P. (tr.), 121 n
*"harmonías de contraste", 289
Harris, G. B. (ed.), 207
Hartel, G. (ed.), 190, 218 n, 231 n, 278 n, 447, 630, 661 n
Hartfelder, Karl (ed.), 295 n
Hartig, Otto (cr.), 578 n
Hartke, W. (cr.), 356 n
Hartmann von Aue († entre 1210-1220), 48 n
Haskins, Charles Homer (cr.), 80, 86 n, 360 y n, 811 *s.*
Hathumod, abadesa († 874), 124
Hattón I, arzobispo de Maguncia (891-913; abad de Fulda: 889-891), 441
Hauck, Albert (cr.), 184 n, 736 n
Hauréau, B. (cr.), 225 n, 734 y n, 736 *s.*, 759 n
Hauvette, H. (cr.), 325 n

Havet, Louis (cr.), 545 y n
Hazard, Paul (cr.), 375 n, 550 n, 794
Hazm al-Andalusí, ibn- (994-1064), 749 n
*"hechos significativos" (Bergson), 547 *s.*
Heffening, Willi (cr.), 599 n
Hegaur, E. (ed.), 147
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), 18
Hehn, Victor (1813-90), 268
Heidegger, Martin (1889-), 90 n
Heiler, F. (cr.), 181 n
Heinermann, T. (ed.), 400 n
Heinisch, P. (cr.), 312 n
Heinze, Richard (cr.), 277, 801, 803 *ss.*
Heirico de Auxerre (841-después de 876), 52 n, 129 n, 229, 556 n, 608, 673, 683, 695, 707, 709, 711, 721
Heironimus, J. P. (ed.), 238 n, 265 n, 678 n
*helenismo, 214 *ss.*, 269, 427
Heling, Moritz (discípulo de Melanchthon), 94 n
Heliodoro (siglo III), 92, 377, 421, 521, 769
Helm, Karl (cr.), 716 n, 724 n
Helm, R. (cr.), 65 n, 104 n, 161 n, 204 n, 398 n, 434, 596, 633 n, 667
Helmreich, Karl (ed.), 672 n
Hellmann, S. (cr.), 255 n
*hendíadis, 592 n
Hennecke, E. (cr.), 156 n
Henry, F. (cr.), 300 n
Heraclides del Ponto (*ca* 390-310 a. C.), 623 n, 624 n, 672
Heráclito (fl. *ca* 500 a. C.), 291, 320, 370, 814
Heraclio, emperador bizantino (610-641), 41 *s.*, 299 n
Heraeus, Wilhelm (cr.), 343 n, 399 n, 597 n
Herbert, George (1593-1633), 454
Herder, Johann Gottfried (1744-1803), 336 n, 456, 486, 563
Herding, W. (ed.), 659
Hérédia, José María de (1842-1905), 567
Heriberto, San, arzobispo de Colonia (999-1021), 602
*hermafroditas, 170
Hermas (fl. 140), 156 y n, 158, 364, 654
Hermógenes (n. *ca* 161), 107, 162 n, 226, 230, 278 n, 624 n, 627
Hermogeniano (fl. *ca* 339), 652
Hermosilla, *véase* GÓMEZ HERMOSILLA
*hermosura, la, 260-262; hermosura de la naturaleza, 126
Heródoto (*ca* 485-después de 425 a. C.), 24, 193, 212, 291 n, 434, 639
*héroe: catálogos de héroes, 761, 774; héroes y soberanos, 242-262; heroificación como inmortalidad, 246; el heroísmo, 242-246, 265 *s.*; héroes culturales, 164, 178; héroes homéricos, 246-250
Herondas (siglo III a. C.), 553 n
Herrera, Fernando de (1534?-97), 138
Herrick, Robert (1591-1674), 411
Herter, Hans (er.), 685 n
Hertlein, F. C. (ed.), 231 n
Hesíodo (prob. siglo VIII a. C.), 24, 100 n, 292, 361 n, 426, 719; bosque mixto, 280; catálogo de mujeres, 624; perífrasis, 387; heroísmo, 245, 253; las Musas, 291, 326;
SU CONEXIÓN CON: Aristóteles, 310; San Agustín, 771; Homero, 291, 320, 326; Hugo de San Víctor, 674; San Isidoro, 253; San Jerónimo, 637; Platón, 196; Quintiliano, 625; Rabelais, 92
Hess, G. (cr.), 64 n
Hesse, Hermann (1877-), 662
Heuer, H. (cr.), 395 n
*εὕρεσις, 106
Heusler, Andreas (cr.), 243 y n, 244 y n, 254 n, 341
*hexámetro, 638 y n
Heyne, Christian Gottlob (1729-1812), 724
Heywood, John (1497?-1580), 466
Hierón I, tirano de Siracusa (478-466 a. C.), 666

Hierón II, tirano de Siracusa (*265?-215* a. C.), *769* n
Hierocles (fl. *ca* 117-138), 225 n, 759 n
Highet, Gilbert (cr.), 370 n, 580 n
Higino, Cayo Julio (siglo I a. C.), 83
Hilario (fl. *ca* 1125), 172
Hilario de Poitiers, San (*ca* 300-*ca* 367), 233 y n, 653, 763
Hilberg, Isidor (ed.), 67
Hildeberto de Lavardin (*ca* 1056-1133), 225, 346 n, 396, 670, 759 n; autor (?) de la *Moralis philosophia*, 727 *s.*, 733 n, 734; etimología, 696; bromas y veras, 599; *locus amoenus*, 283; metáforas, 178 n, 447; panegírico de los soberanos, 261; sentencias numéricas, 715;
Hildeberto de Tours, *véase* HILDEBERTO DE LAVARDIN
Hildeboldo de Soissons (fl. 871-884), 673
Hildegardo de Meaux († 875), 234 *s.*
Hildegard de Bingen, Santa (1098?-1179), 517 n
Hilka, Alfons (ed.), 93 n, 262 n, 678 n, 714, 828
Himerio (fl. 362), 759 n
*Himnidas, 325 n
*himnografía, 366, 604; himnos ambrosianos, 557, 654; himnos órficos, 161
Hincmar, arzobispo de Reims (845-882), 709
*hipérbaton, 386 *s.*
*hipérbole, 97, 629
Hipias de Élide (siglo V a. C.), 63
Hipócrates (460?-377? a. C.), 123, 370
Hipólito de Roma, San († 235), 51 n
*hipótesis, 640 y n
Hirsch, Selma (cr.), 156 n
*historia: metafórica histórica, 189; tópica histórica, 126 *s.*, 546; sentido histórico de los romanos, 356 y n; progresos del conocimiento histórico, 17; crónicas histórico-literarias, 633; 637; enseñanza de la historia, 18-22; historicismo, 18, 19, 23
Hoffmann, W. (cr.), 759 n
Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929), 34 *s.*, 50, 209 *ss.*, 394 n, 502 y n, 513 n, 526 n, 563, 564 y n
Hofmeister, Adolf (cr.), 70 n
Hogarth, William (1697-1764), 240 n
Holder-Egger, O. (ed.), 84 n, 209 n
Hölderlin, Friedrich (1770-1843), 380 *s.*
Holmberg, John (cr.), 734, 737 *s.*
Homero, 30, 33 *s.*, 38, 76, 82 n, 212, 215, 287, 320, 332, 335, 343, 349, 389, 426, 431, 499, 569, 637, 669, 686, 671, 769; alegoría, 115, 155, 290-295; *aurea catena Homeri*, 165 n; bromas y veras, 594, 596; en la Edad Media, 92 *s.*, 367; forjador de mitos, 24; "héroe fundador" de la literatura europea, 35, 62, 814; heroísmo, 244-250; *Ilias latina*, 80, 82, 190, 528, 656; invocación de la naturaleza, 139; juegos con nombres propios, 420, 692; metáforas, 193; las Musas, 325 *s.*, 331, 341; *nekyia*, 245; el paisaje ideal, 265-268, 272, 276, 280; *polymathia*, 295; retórica, 99 *s.*, 216; *sapientia et fortitudo*, 247 *ss.*; tópico de lo indecible, 231 y n; tópico de la consolación, 123; traducciones, 33, 62;
SU CONEXIÓN CON: San Agustín, 115; Aristarco, 293, 355; Aristóteles, 310 n, 570, 764; Benzón de Alba, 231 y n; Bernardo Silvestre, 166; Calímaco, 685 n; Auguste Comte, 814; Chaucer, 370 *s.*; Dante, 36 *s.*, 370, 390 n, 821; Diderot, 803; Dión de Prusa, 255; Enrique de Andeli, 90; Vicente Espinel, 764; Eustatio, 356; Henry Fielding, 347; Stefan George, 562; Gómez Hermosilla, 33; Gracián, 377, 421; Heráclito, 814; Heródoto, 24; Hesíodo, 291; San Isidoro, 638; Juan de Hanville, 148; Juvenco, 649, 652; Livio Andrónico, 62; Macrobio,

628; Platón, 63, 196, 814; Plinio el Mozo, 685; Pope, 353 n; Quintiliano, 104, 249 *s.*, 295; Alfonso Reyes, 33; Santillana, 376; R. A. Schröder, 33; Serlón de Bayeux, 662; Edmund Spenser, 344; Virgilio, 34, 244; Heinrich Voss, 33; Walther de Espira, 80; Robert Wood, 456; William Webbe, 371

Homerus, Homerulus, *véase Ilias latina* s. v. HOMERO

*homoiotéleuton, 73, 115

Honecker, Martin (cr.), 698 n

Honorio, emperador romano de Occidente (395-423), 255

Honorio de Autun (princ. del siglo XII), 578

Hoogterp (ed.), 648 n

Hopkins, Gerard Manley (1844-89), 470 n, 559

Hopper, V. H. (cr.), 703 n

Horacio (65-8 a. C.), 52 n, 81 n, 125, 148, 176 n, 212, 222, 239, 286, 290, 357, 373, 376, 394 n, 415, 433, 501, 565 n, 590, 597, 611 n, 646, 661 y n, 672, 737, 770; *Ars poetica*, 80, 214, 224, 276, 280, 513 n, 580, 677, 762; autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 367; *breuitas*, 682, 684; estilo mixto, 594; figuras ejemplares, 175 n; fórmulas de sumisión, 129; locura del poeta, 667; *locus amoenus*, 276; malentendido en la Edad Media, 581 n, 641; manierismo, 402; mención del autor, 720, 722; metáforas, 194, 204, 433; las Musas, 329 *s.*; sentencias y *exempla*, 93;

SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Augusto, 329; Benzón de Alba, 231 n; Conrado de Hirsau, 80, 580; Dante, 36 *s.*, 81, 508, 513 y n, 580, 815, 821; Diderot, 794-807; Diomedes, 623 *s.*; Gautier de Châtillon, 664; Godofredo de Viterbo, 722; Gracián, 419; Guiot de Provins, 297; Homero, 570 n; San Isidoro, 641 n, 645; Jean de Meun, 665; San Jerónimo, 67, 76, 113, 632; "Lolio", 370 n; Francis Meres, 371; Pacheco, 784 n; Porfirio, 716; Quintiliano, 620; Shakespeare, 468; Sidonio, 751 *s.*; Sigeberto de Gembloux, 752; Swift, 572; Victorino, 626; Wernher von Elmendorf, 726;

TÓPICOS: "todos debemos morir", 123; "ofrezco cosas nunca antes dichas", 132; "la ociosidad debe evitarse", 135;

EMPLEO DE: *aeternare*, 669 *s.*; *poesis*, 621 n

Horn, Paul (cr.), 400 n

Hosius, C. (cr.), 81 n, 223 n, 287 n, 651 n, 652 n, 730 n, 773 n, 802 n

Hrotsvitha (fines del siglo X), 614

Hübinger, P. E. (cr.), 41 n, 42 n

Hübner, Arthur (cr.), 441, 706 n

Hucbaldo (840?-930?), 399 y n, 556 n, 711

Hückel, G. A. (ed.), 265 n

Huemer, J. (ed.), 642 n, 652

Huet, Pierre Daniel (1630-1721), 64 n, 142, 372

Hugo Capeto, rey de Francia (987-996), 521

Hugo de Folieto (1100?-74?), 449 *s.*

Hugo de San Víctor (1097-1141), 316 n, 318 n, 370, 636, 674 *ss.*, 735 *s.*; bromas y veras, 599; Dios como artífice, 759 n; el libro como símbolo, 449, 485 n; menosprecio de la poesía, 318 n, 674, 675 y n; tópico de los inventores, 762

Hugo de Trimberg (1230?-después de 1313), 71 n, 81 n, 359 n, 621 n; *auctorista*, 369; catálogo de autores, 83, 372; tópicos de la conclusión, 137 n;

SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 71 n; Augusto, 663 n; Conrado de Hirsau, 659; Ovidio, 93 n

Hugo Primas (*ca* 1093-después de 1160), 151 n, 664, 690, 702

Hugo Sotovagina (fines del siglo XII), 195, 715

Huisman, J. A. (cr.), 712 n

Huizinga, Johan (cr.), 29, 175 n, 487 n, 507 n

*humanismo, 324 *s.*, 354, 675 *s.*; Bernardo Silvestre, 167, 169; San Jerónimo, 67 *ss.*, 632 *s.*, 765; Juan de Salisbury, 119 *s.*, 167; humanismo del siglo XII, 85 n, 119, 162 *s.*, 167 *s.*, 186, 442, 551; humanismo renacentista, 67, 113
**humanitas*, 324
*humildad: fórmulas de devoción y la humildad, 582-590; la humildad como término precristiano, 127 *s.*
*humor culinario, 610, 612 *ss.*
Hunt, R. W. (cr.), 66 n, 627 n
Hurd, Richard (1720-88), 293 n, 823
Husserl, Edmund (1858-1939), 90 n
Huysmans, Joris Karl (1848-1907), 562
**hydrops*, 394 *s.*
*ὑπεροχή, 235 n
*ὑπόκρισις, 106

Ibach, H. (cr.), 451 n
Ibn Hazm, *véase* HAZM
*Iglesia, 20 *s.*, 48, 50 *ss.*, 156 *s.*, 541 *s.*, 653, 818, 820; destrucción de templos paganos, 43, 653; formación del canon de la Iglesia, 361-367; la Iglesia y la risa, 598-601; críticas de la curia, el clero y el monaquismo en los siglos XII y XIII, 184; crítica de San Jerónimo a la constitución de la Iglesia católica en iglesia del Estado, 587 n; personificación de la Iglesia, 156; *véase también* CELIBATO, LITURGIA, MÁRTIRES, MONACATO, TEOLOGÍA
Ildefonso, San (607-667), 637 n
Ilias latina, véase s. v. HOMERO
Illuminato (franciscano desde 1210), 530
Ímaz, Eugenio (tr.), 99 n
Imelmann, R. (cr.), 580 n
*imitación, 777; imitación y creación, 568-574; *véase también* MIMESIS
**imitatio*, 171, 320, 508, 659, 686, 784
**impossibilia*, 144
**impresa*, 487
*incapacidad, confesión de, 108, 582-589, 721; *también* 650
**incultus*, 128 n
*indecible, tópico de lo, 231-235; *véase también* "todos cantan su alabanza", *omnis sexus et aetas*
*India, tópico de la, 233 *s.*
Inés de Roma, Santa († 304), 420 n
**infima scientia*, 314, 318, 561
*ingenio, *ingenium*, 413, 414 *s.*, 417 n, 588
*Inglaterra: ruptura con la tradición literaria europea *ca* 1750, 45, 341; influencia anglosajona en el continente en el siglo VIII, 47, 556; Inglaterra y la poesía del Antiguo Testamento, 336; su relación con la Romania, 60 *s.*; prerromanticismo inglés, 336, 347; *gentleman*, 260
Inguanez, Mauro (ed.), 402 n, 685 n
Inocencio III, Papa (1198-1216), 88, 152 n
*Inquisición, 88, 341, 756, 769, 816
*interpretación de nombres, 692-699
**introductores*, 364, 635
**inuentio*, 106, 109, 120, 278, 412 n, 414 *s.*
*inventores, tópico de los, 69; *también* 760 *s.*, 771
*invocación: de Cristo, 339 y n; de Dios, 333, 339; del poeta a su propio espíritu, 331 *s.*; del soberano, 330; *inuocatio*, 329 n, 339, 700; tópicos de la invocación de la naturaleza, 139-143
Ireneo, San († 202?), 757
*Irlanda, 44, 75 *ss.*, 556
Irnerio de Bolonia (1050?-1130), 362
Irsay, Stephen d' (cr.), 88 n
Irving, Washington (1783-1859), 811
Isabel I, reina de Inglaterra (1558-1603), 197, 344, 375
Isidoro de Sevilla, San (560?-636), 56, 72, 74 *ss.*, 217, 289 n, 321 n, 339, 359 n, 386, 399 n, 483 n, 591 n, 614, 627 n, 633, 636-645, 654

y n, 655, 657, 690, 731 n, 755 n; Doctor de la Iglesia, 366; enciclopedista, 71, 287, 643 *s.*; etimología como forma de pensamiento, 72, 694, 697 *s.*; historia literaria, 223, 253, 637-645, 651 n; el libro como símbolo, 438 *ss.*; 483 n; las Musas, 325 n; retórica, 116 *s.*, 226, 228 *s.*; simbolismo numérico, 703 y n, 705; intermediario de la herencia de la Antigüedad, 39, 44, 311, 651 n, 730 n, 756;

SU CONEXIÓN CON: Aldhelmo, 646 *s.*; Dante, 362, 510 n, 528 *ss.*; Ekkehart, 264; Eurípides, 370 n; Foróneo, 164; Hermógenes, 162 n; Hugo de San Víctor, 674 y n; Petrarca, 321; Rabano Mauro, 707; Marqués de Santillana, 376, 766; Simónides, 370 n;

ETIMOLOGÍAS: *ars*, 64 n; *carmen*, 667; *chelidonium*, 231 n; *genius*, 176 n; *laser*, 200; *liberales*, 63 n; *peretrum*, 200; *tragedia*, 512 n;

EMPLEO DE: *locus amoenus*, 276; *nauclerus*, *carcesia*, *carabus*, *pronesia*, 190 n; *saeculum*, 358 n

*isocolon, 115

Isócrates (436-338 a. C.), 37, 104 n, 119, 213, 215, 235 n, 239 n, 682, 688 y n

*italianismo, 59, 377 *s.*, 413, 778

Ittenbach, Max (cr.), 712 n

**iudicium*, 414 y n, 416, 417 n

**iuniores* y *seniores*, 248

**iuuentus mundi*, 169

Ivanov, V. (cr.), 565, 567

Jakob, Georg (cr.), 481 n, 507 n, 713 n, 749 n

Jacobitz, C. (ed.), 201 n, 434

Jacoby, Felix (cr.), 284 n

Jacques de Vitry (1180?-1240), 616 n

Jacquin, M. (cr.), 767 y n

Jaeger, W. (ed.), 354 n, 625 n

Jaffé, P. (ed.), 303 n

Jalāl-nddīn Rūmī (1207-73), 153 n

Jalef (poeta árabe), 713

James, Montague Rhodes (1862-1936), 829

James, William (1842-1910), 559

*jansenismo, 346, 601, 769

Janson, H. W. (er.), 752 n

**jarchyas*, 554 n

*jardines, descripción de, 286 y n

Jean de Meun (fl. *ca* 1270), 85, 185 *ss.*, 298, 353 n, 507 n, 665, 678, 681, 750, 752; *y véase* ROMAN DE LA ROSE

Jean Paul, *véase* RICHTER, Jean Paul Friedrich

Jebb, Sir R. C. (cr.), 295 n

Jenófanes (*ca* 570-*ca* 478 a. C.), 291 *s.*

Jenofonte (*ca* 430-*ca* 355 a. C.), 356, 385, 726 *ss.*, 761, 778

Jensen, C. (cr.), 623 n, 624 n

Jeremias, Joachim (cr.), 301 n

*jeroglíficos: del Renacimiento, 486 *ss.*; *véase también* LIBRO

Jerónimo, San (340?-420), 67, 111 n, 144 *s.*, 225 n, 232 n, 299 n, 307, 333, 335, 352 n, 616, 628, 763, 772; *artes*, 68, 75 *ss.*; *breuitas*, 683; comentario sobre el Libro de Daniel, 51 n; composición numérica, 707; Doctor de la Iglesia, 366; la falsa modestia, 128 *ss.*, 587 *s.*; metáforas, 190, 201 n, 661 n; "Roma penitente", 53; sistema de correspondencias, 113, 519, 632; teoría literaria, 112 *ss.*, 218, 631 *ss.* 765 *s.*; tópicos de la dedicatoria, 132 y n, 133; Vulgata, 113, 361;

SU CONEXIÓN CON: San Agustín, 113; Aimerico, 655; Aldhelmo, 646; Melchor Cano, 768; Casiodoro, 634 *ss.*; Cicerón, 67; Donato, 67; Erasmo, 67; Estacio Úrsulo, 84; Eusebio, 633; Frontón, 67; Horacio, 67, 76, 632; San Isidoro, 637 y n, 638 *s.*; Lucano, 67; Lucrecio, 67; Magno, 67, 632; Notker Bálbulo, 654; Paulino de Nola, 67, 76; Pedro el Venerable, 237; Persio, 67; Petrarca, 321; Plauto, 67; Plinio, 67; Quintiliano, 67; J. K. Rand, 43, 113, 823; Salustio, 67; Suetonio, 659; Terencio, 67; Virgilio, 67; Winrico de Tréveris, 367;

EMPLEO DE: *coartare*, 689; *neotericus*, 355; *pagina sancta*, 429 n
*"Jerónimo en su celda", 566
Jiménez de Cisneros, Francisco (1437-1517), 363 n, 772
Joaquín de Flora, *véase* GIOACCHINO DA CELICO
Jodocus Clichtovens, *véase* CLICHTOWE, Josse van
Joël, Karl (cr.), 29 y n
John, Robert L. (cr.), 531 n
Johnson, C. (cr.), 510 n
Johnson, Samuel (1709-84), 375, 376 n
Joinville, Jean de (1224-1319), 443 n
Joosen, J. C. (cr.), 292 n
Jordan, Leo (cr.), 486 n
Jordan, Pascual (cr.), 164 n
Jordano de Sajonia, Beato (fl. 1219-37), 151 n
Jörder, Otto (cr.), 401 n
José de Exeter (fl. 1190-1210), 148, 177 *s.*, 280, 750
Josefo, Flavio (37-100?), 76, 302, 312, 370, 522, 630, 636, 765
Josefo Escoto († después de 791), 721
Josefo Iscano, *véase* JOSÉ DE EXETER
Jotsaldo de Cluny (mediados del siglo XI), 141
Jovio, Paulo (1483-1552), 487
Joyce, James (1882-1941), 34, 343, 422
Juan VIII, Papa (872-882), 673
Juan (diácono romano; fines del siglo IX), 673
Juan Clímaco, San (*ca* 525-*ca* 605), 378 n
Juan Crisóstomo, San (345?-407), 105, 204 n, 366, 530, 598, 604
Juan Damasceno, San (700?-754?), 768, 773
Juan de Garlandia (princ. del siglo XIII), 94 n, 293 n, 369, 510 n, 665; metáforas, 178 n, 396; *Morale scolarium*, 90 y n, 714 n; *Poetria*, 220, 687 *s.*; tópico de *puer-senex*, 152 n
Juan de Hanville (fines del siglo XII), 82, 146, 148, 155 n, 197, 283, 443 n, 516, 665, 750
Juan de la Cruz, San (1542-91), 366, 517 n
Juan de Salisbury (1115?-80), 50 n, 85, 86 n, 90, 256 n, 303, 513 n, 599, 600 n, 665, 749; alegoría, 294 y n; *artes*, 69 n, 676; *auctores*, 83 *ss.*; la Diosa Naturaleza, 162 n, 167, 174 n; gramática, 72; humanista cristiano, 167, 676 *s.*, 816; metáforas, 205 y n, 206, 209 n, 450; *Metalogicon* (1159), 69 n, 72 702, 750; "nombres significantes", 697; retórica, 118 *ss.*, 237;
SU CONEXIÓN CON: Apuleyo, 83; Thomas Becket, 237; Cornificio, 119; Dante, 522; Frontino, 83; Frontón, 83; Higino, 83; Horacio, 677; Justino, 83; Macrobio, 83; Orosio, 83; Petronio, 205; Plinio el Viejo, 83; Quintiliano, 677; Séneca el Retórico, 83; Valerio Máximo, 83; Virio Flaviano, 84;
EMPLEO DE: *comicus*, *comedus*, *comedia*, 513 n
*judaísmo helenista, *véase* FILÓN DE JUDEA, JOSEFO, Flavio
Juan Escoto, *véase* ERÍGENA
*juegos: de palabras, 420 *s.*, 466, 484; llamados *pun*, 422; lipogramáticos, 398, 408; juegos con versos, 92 *ss.*
Juliano (patricio: *ca* 500), 71 n
Juliano (prefecto de Egipto: fl. *ca* 550), 150
Juliano el Apóstata, emperador romano (361-363), 71 n, 150, 231 n, 654
Julio II, Papa (1503-13), 374, 780
Julio Capitolino (siglo IV), 232 n, 751
Julio Romano, *véase* ROMANO, JULIO
Julio Víctor (fines del siglo IV), 564 n, 689
Jullian, Camille (ed.), 791
Jung, Carl Gustav (1875-), 127, 153, 182 y n
*jurisprudencia romana, 107 n, 224 *ss.*, 361
Jusserand, Jean Jules (1855-1932), 60 n

Justi, Carl (1832-1912), 776
Justiniano I, emperador bizantino (527-565), 38, 41, 150, 356 n, 635, 656 n, 697 *s.*
Justino Mártir, San (100?-165?), 67 *s.*, 83, 630 *s.*, 763, 765, 768, 770, 773 n
Juvenal (*ca* 60-*ca* 140), 164, 641, 737; autor leído en escuelas, 80, 367, 372;
su conexión con: Aimerico, 656; Conrado de Hirsau, 80; Dante, 370; Eberardo el Alemán, 82; Gautier de Châtillon, 663 *s.*; Marqués de Santillana, 376; Wernher von Elmendorf, 726;
empleo de: *nobilitas*, 259; *reponere*, 222
Juvenco (fl. *ca* 330), 216, 333, 334 n, 376, 633, 648-653, 720, 773; autor leído en escuelas, 80, 367;
su conexión con: Conrado de Hirsau, 80, 658; Homero, 652; San Isidoro, 645; Notker Bálbulo, 367, 654; Virgilio, 652;
empleo de *aures mentis*, 201 n
*juventud: rebelión de la juventud, 85, 148; juventud y senectud, 148 *ss.*

Kai Ka'us ibn Iskandar, 480 n
Kaibel, Georg (cr.), 624 n
*κακόζηλον, 415 n
Kant, Immanuel (1724-1804), 97 n
Kantorowicz, Ernst (cr.), 53 n, 259 n, 722 n
Kantorowicz, Hermann (er.), 224 n
Käppeli, Thomas (ed.), 314 n
Kayser, J. (cr.), 640 n, 641 n
Keats, John (1795-1821), 195 *s.*, 280, 289 n, 426 n
Keil, H. (ed.), 47, 64 n, 109 n, 231 n, 311 n, 402 n, 623 *s.*, 626 y n, 627, 690 n, 751 n
Keil, J. J. (ed.), 142 n, 208 y n, 258 y n, 346, 394, 436 n, 593, 715, 782 *ss.*
Keller, Gottfried (1819-90), 489
Keller, W. (cr.), 467 n
Kemmer, E. (cr.), 595 n
Ker, W. P. (cr.), 43 y n, 341, 725
Kern, Otto (cr.), 161 n, 325 n
Keydell, R. (cr.), 437 n
Kiener, F. (cr.), 300 n
Kiessling, A. (cr.), 801, 803 *ss.*
Kittel, Rudolf (1853-1929), 301 n, 584 n
Klapper, Josepf (cr.), 96 n
Klauser, Theodor (cr.), 105 n, 292 n, 437 n
Kleinclausz, A. (cr.), 78 n
Kleingünther, A. (cr.), 761 n
Kleist, Heinrich von (1777-1811), 203, 380
Kleutgen, Joseph (1811-83), 121 n
Klibansky, Raymond (cr.), 163 n
Klingner, Friedrich (cr.), 53 n, 112 n, 273 n, 356 n
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724-1803), 341, 345 n, 648, 653
Kluge, O. (cr.), 49 n, 400 n
Knebel, Karl Ludwig von (1744-1834), 161
Knöpfler, Alois (cr.), 260 n, 696 n
Knust, H. (ed.), 84 n
Koch, Max (cr.), 28 n
Koch, R. (cr.), 143 n
Kock, Theodor (ed.), 259
Koebner, R. (cr.), 589 y n
Koffmane, G. (cr.), 694 n
Köhler, Reinhold (cr.), 444 n, 463 n
**kola*, 217 n
Kollwitz, J. (cr.), 303 n
Kornemann, Ernst (cr.), 41, 153 n
Kornhardt, Hildegard (cr.), 94 n
Körting, Gustav (cr.), 308 n
Kraus, Carl von (1868-), 740, 742, 746 n
Kraus, Walter (cr.), 103
Kremmer, M. (cr.), 761 n
Kretzschmar, Paul (cr.), 223 n
Krings, Hermann (cr.), 705 y n
Kris, E. (cr.), 781 n
Kröhling, Walter (cr.), 407 n
Kroll, Joseph (cr.), 161 n
Kroll, Wilhelm (1869-1939), 99 n, 100 n, 103 n, 106, 296 n, 432 n, 625 n, 627 n, 719, 829
Krüger, G. (cr.), 651 n, 829
Krusch, Bruno (ed.), 51 n
Kühnel, Ernst (cr.), 481 n
Kuhnmuench, Otto J. (cr.), 647 n

Kukula, R. C. (tr.), 631 n
Kunstprosa, véase PROSA ARTÍSTICA
Kurz, O. (cr.), 781 n
Kurze, F. (ed.), 232 n

Labriolle, P. de (cr.), 225 n, 365 n, 632 n, 633 n, 645 n, 647 n, 649 n
La Bruyère, Jean de (1645-96), 97, 208 n, 257, 455
Lactancio (*ca* 250-después de 317), 130, 162 y n, 633, 641 n, 642, 652 n, 757
Lactancio Plácido (siglo VI), 125 n, 299 n, 303 n, 311 *s.*, 512, 609
Lachmann, Karl (1793-1851), 48 n, 725, 740
La Fontaine, Jean de (1621-95), 142, 351
La Harpe, Jean François de (1739-1803), 380, 804
Lahey, G. F. (cr.), 470 n
*laicismo: desprecio del lego en la literatura medieval, 306 y n, 519
Laistner, M. L. W. (cr.), 46 n, 66 n, 77 n, 79 n, 556 n, 646 y n
Lamberto de Hersfeld (siglo XI), 208 n
Lamberto de St. Bertin (fl. *ca* 1100), 680
Lana, Jacopo della (fl. 1328-después de 1358), 534
Lane, R. W. (cr.), 713
Lang, Albert (cr.), 767 n
Langlois, Charles Victor (1863-1929), 289 n, 665
Langosch, Karl (ed.), 71 n, 359 n, 369 n, 621 n, 663 n
Laotsé (*ca* 604-531 a. C.), 152 y n
Laqueur, R. (cr.), 255 n
Larbaud, Valery (1881-), 194 n, 378, 382, 383 y n, 638 n
Laredo, Bernardino de (1482-1540), 517 n
La Rochefoucauld, François de (1613-80), 455
Larousse, Pierre (ed.), 365 n
Laso (n. *ca* 548 a. C.), 398, 409
*latín, 46 *ss.*, 50, 58 *ss.*, 504-511; latinismos en lenguas romances, 58 *s.*, 504, 510; latinización de la cultura del Renacimiento, 49 *s.*; Edad Media latina, 36-61; artes poéticas medievales en latín, *véase* POÉTICAS; filología del latín medieval, 31, 725; supervivencia de la literatura latina medieval, 50, 522
*"latín de cocina", 613 n
*latín macarrónico, 71 n, 343
Latini, Brunetto (*ca* 1220-94/5), 57, 155 n, 459, 529, 671, 737
*latinidad: Dante y la latinidad, 503-512; "latinidad de oro", 79
Laumonier, Paul (cr.), 141 n, 325 n, 718 n
*laurel, 287 y n
**laus*, 226 *s.*
**Laus Pisonis*, 83
Lazzeri, G. (ed), 440 n
Lebègue, H. (ed.), 570 n
Lecoy, F. (cr.), 184 n
*leche, 198 y n, 199 *ss.* 420
Lechner, M. (cr.), 87 n
Lefranc, Abel (cr.), 289 n, 479 n
*"legado de autoridad", 48, 111
Lehmann, E. (ed.), 245 n
Lehmann, Paul (cr.), 23 n, 48 n, 66 n, 84 n, 245 n, 613 n, 619 n, 633 n, 637 n, 726 n; *Die Parodie im Mittelalter*, 617 n, 673 y n; *Parodistische Texte*, 474 n, 591 y n; *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*, 136 n, 152 n, 714 n
Lehnert, G. (cr.), 627 n
Lehrs, K. (cr.), 356 n
Leibniz, Gottfried Wilhelm von (1646-1716), 64 y n, 705 n
Leisegang, H. (cr.), 161 n
Lemaire de Belges, Jean (1470?-1525?), 176 n, 718 y n
*lemas, 487 *s.*
Lemos, Pedro Fernández de Castro, Conde de (1576-1622), 774
Léntulo, 600 n
Lenz, F. (cr.), 407 n
Lenz, Reinhold (1751-1792), 569
Leo, Friedrich (cr.), 641 n, 761 n
León I, Papa, San (440-461), 43, 220
León III, Papa, San (795-816), 229 y n
León IX, Papa, San (1049-54), 748

León X, Papa (1513-21), 374, 379 n, 779
León, fray Luis de (1527?-91), 113, 273 *s.*, 321 n, 377, 698 n, 766, 768, 772, 774, 789
*leones en el Norte, 264 *s.*
Leónidas de Tarento (siglo III a. C.), 200 n
**leoninus cursus*, 220
**leoninus uersus*, 220
**leonitas*, 220
Leonor de Poitiers (1122?-1204), 764
Leopardi, Giacomo (1798-1837), 304, 380
Leopoldo VI, duque de Austria (1198-1230), 743
Lescot, Pierre (1510?-78), 197
Lessing, Gotthold Ephraim (1729-81), 33 n, 198, 343 n, 379, 423, 823
Letaldo de Micy (siglo X), 229
Levison, Wilhelm (cr.), 60 n, 74 n, 229 n, 232, 578 n
Levy, R. (tr.), 480 n
**lex naturalis*, 449
**lex scripta*, 449
*"lexicografía versificada", 200, 264
*λέξις, 106, 109 n, 110, 277, 279
Libanio (314-*ca* 393), 43 n, 282
**Liber de causis*, 174 n
*libro, libros, artes del libro, etc.: el catálogo como metáfora, 476; la cifra como metáfora, 486 *ss.*; las encuadernaciones como objeto de placer estético, 470, 479; el libro mágico como metáfora, 478; el inventario como metáfora, 477; los jeroglíficos como metáfora, 454, 486; los libros como algo sagrado, 425, *también* 431, 435 *s.*; el libro como símbolo, 423-489; libro *versus* pintura, 33 *ss.*; utensilios de escribir como asuntos poéticos, 429; el libro de cuentas como metáfora, 467, 477 *s.*

el libro como un hijo, 196 *ss.*, *también* 791 *ss.*; la biblioteca como "ducado suficiente", 478; el *stylus* como arado, 439 *ss.*; el escribir como arar, 439 *ss.*;

los anales del cielo, 434; el libro del alma, 474 *s.*; el libro del amor, 470 *s.*; el libro de los cielos, 435; el libro del corazón, 448, 457; el libro de la creatura, 449 *s.*; el libro del destino, 432, 481; el libro de Dios, 436 n, *también* 449, 451, 454; el libro de la experiencia, 443, *también* 448, 458; el libro del futuro, 432; el libro de la hermosura, 470 *s.*; el libro de la historia, 434; el libro de la memoria, 457, 461, 474 n, 477; el libro de la Naturaleza, 431, 448-457; *también* 473, 484; el libro de la razón, 450, 458; el libro del tiempo, 481; el libro de la vida, 430, 435, 450;

METÁFORAS PARTICULARES: la botella como libro, 478; el cosmos como encuadernación, 465; el universo como libro, 485; Jesucristo como libro, 485; la tierra como libro o biblioteca, 452; el rostro como libro, 443 *s.*, *también* 466, 470 *ss.*, 475 *s.*; el firmamento como libro, 452; la divinidad como libro, 466; el corazón como rollo de papiro, 426 n; la vida como libro, 430, *también* 435; la memoria como escritura, 426, *también* 430; la poesía de la naturaleza como un libro vivo, 456 *s.*; Néstor como una vieja y buena crónica que será hojeada como libro de chistes, 477; el alma como libro de cuentas, 466 *s.*; las estrellas como escritura del cielo, 425, 431, 434; el cielo como libro encuadernado, 485; el mundo como libro, 450 *ss.*, 486 n
**licentia poetarum*, 73
Licencio (*ca* 400), 773
Licofrón (siglo III a. C.), 200 n
Lida de Malkiel, María Rosa (cr.), 7 n, 96 n, 159 n, 193 n, 204 n, 238 n, 302 n, 312 n, 321 n, 376 n, 388 n, 401n, 437n, 474n, 581n, 593n, 671 n, 698 n, 706 n, 710 n, 755 n, 756 n

Lietzmann, Hans (cr.), 584 n, 601 n, 765 n, 766 n, 773 n
Lindsay, Wallace Martin (1858-1937), 71 n, 358 n, 641 n, 643 n
**lingua barbara*, 56
**lingua latina*, 56
**lingua rustica*, 54, 56
Lippa, Monna (†1340), 534
Lisias (450?-380? a. C.), 104
Lisipo (siglo IV a. C.), 35 n
*literatura: comienzos de las literaturas en lengua vulgar, 549-555; crítica de la historia (ciencia) de la literatura, 28, 31 *s.*, 33 *ss.*, 122, 212, 372, 424, 546, 558, 561; la *Divina comedia* y los géneros literarios, 512-519; ciencia literaria de la tardía Antigüedad, 619-630; ciencia literaria de la primitiva cristiandad y de la Edad Media, 631-659; bromas y veras en la literatura medieval, 594-618; tradición literaria, 62, 273, 350, 361 *ss.*, 561-567; literatura europea, 17-35; literatura y enseñanza, 62-96; mención del autor en la literatura medieval, 719-723; sociología de la literatura, 353; *véase también* FORMA, GÉNEROS, ESTRUCTURA DEL MATERIAL LITERARIO
*literatura comparada, 28 n, 381
*literatura misógina, 181, 225 y n, 340 n
*lítotes, 73
**litteratura* (sentido original), 70 *s.*
**litteratus*, 48, 70, 660
Littmann, Enno (tr.), 66 n, 153 n, 481 y n, 591 n, 713
*liturgia, 105 y n, 116, 201 n, 203, 787
Liutprando, rey lombardo (712-744), 228
Livia Drusila (56 a. C.?-29 d. C.), 124
Livio, Tito (59 a. C.-17 d. C.), 81, 248, 314, 356 n, 376, 378 n, 509, 613, 636, 639
**loci communes*, 108
Livio Andrónico (*ca* 284-204 a. C.), 62
*locura divina de los poetas, 667-668, *también* 213, 641
**locus amoenus*, 276 *s.*, 280-289
Löfstedt, Einar (cr.), 218 n
Loeper, G. von (cr.), 501 n
*"lógica idiomática", 89
**logodaedalia*, 400, 408
"Lolio", 370 y n
Lomazzo, Giovanni Paolo (1538-1600), 778
Longino (*ca* 213-273), 570 *ss.*
Longo (siglo III), 269
Loomis, R. S. (cr.), 136 n
López, Alonso, *llamado* El Pinciano († después de 1627), 771 n
López y Planes, Vicente (1785-1856), 238 n
Lorenzo, San (siglo III), 179, 605 *s.*
Lote, Georges (cr.), 225 n
Lovejoy, Arthur O. (cr.), 165 n, 569
Lowth, Robert (1710-87), 336 y n
Lübeck, E. (cr.), 632 n
Lucano (39-65), 83 n, 95 y n, 286 n, 296 y n, 376, 415, 610, 638 n, 669, 737, 770; autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 367, 372; estilo "patético", 103; las Musas, 331; "sobrepujamiento", 238;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Benzón de Alba, 232 n; Conrado de Hirsau, 80, 658; Chaucer, 370 *s.*; Dante, 36 *ss.*, 509, 821; Eberardo el Alemán, 82; Estacio, 132, 236; Gautier de Châtillon, 663 *s.*; Gervasio de Melkley, 296 y n; Godofredo de Viterbo, 722; Guiot de Provins, 297; San Isidoro, 642, 645; San Jerónimo, 67; Mateo de Vendôme, 686; Francis Meres, 371; Nerón, 580 *s.*; Quintiliano, 642 n; Walafrido Estrabón, 236; Wernher von Elmendorf, 726; William Webbe, 371; Winrico de Tréveris, 367
Lucía, Santa († 305), 526, 538 *s.*
Luciano (*ca* 120-180), 145, 201 n, 204 n, 377, 417 n, 434, 685 n; pseudo Luciano, 173 n
*Lucifer como poeta, 760, 765, 773

Lucilio (*ca* 180-*ca* 102 a. C.), 222, 401 n, 564 n, 591, 624, 690 n
Lucrecio (96?-55 a. C.), 52 n, 67, 161 n, 236, 371, 402, 624, 639
**ludicra*, 602 *s.*, 610 *s.*
Ludwich, A. (ed.), 161 n, 332 n
Ludovico Pío, emperador romano-germano (814-840), 441 *s.*, 555 n, 609, 623, 673, 701
Luis IX el Santo, rey de Francia (1226-70), 443 n
Luis XII, rey de Francia (1498-1515), 487
Luis XIV, rey de Francia (1643-1715), 209, 241, 374 *s.*, 379, 767 n
Lutero, Martin (1483-1546), 94, 184 n, 206 y n, 304, 343, 362, 652 n
Lutz, Cora E. (cr.), 557 n
*luz flúida: en Alain de Lille, 179, 517; en Dante, 465, 517 *s.*; en la mística franciscana, 517 n

Macario el Viejo, San (*ca* 300-391), 151
Macaulay, Thomas Babington (1800-59), 371 n
Macedonio (siglo v), 650 *s.*, 652 y n
McMahon, A. Philip (cr.), 609 n
Macro, Emilio († 16? a. C.), 82, 92
Macrobio (fl. *ca.* 400), 131, 163 y n, 252, 320 n, 358, 628 *ss.*, 644, 653, 755 n; autor leído en escuelas, 83;
SU CONEXIÓN CON: Bernardo Silvestre, 166; Boccaccio, 339; Casiodoro, 636 n; Cicerón, 112, 114, 515; Homero, 643; Juan de Salisbury, 83; Marqués de Santillana, 376; Virgilio, 43, 85 n, 112, 114, 217, 292, 512, 513 n, 574
tópico de lo indecible, 231 n;
EMPLEO DE: *aplanes*, 166; *dulcedo*, 590
*macrocosmos y microcosmos, 164, 167, 175
Machiavelli, Niccolò (1469-1527), 18, 176
Madariaga, Pedro de (siglo XVI), 483 n
Magno (siglo IV), 67, 632
Mahoma (570-632), 42, 46
Mahnke, Dietrich (cr.), 507 n
Mailduib (siglo VII), 646
Maimónides (1135-1204), 756 y n
Makart, Hans (1840-84), 727
Mâle, Émile (cr.), 66 y n
*malentendido como categoría de la transmutación de las formas, 39 n, 577 *ss.*
Malherbe, François de (1555-1628), 126, 373, 414
Mallarmé, Stéphane (1842-98), 227 n, 422, 562
Mamante, San († *ca* 275), 708
*manchas de la luna, 296, 464, 518 n
Manfredo, rey de Nápoles y de Sicilia (1258-66), 460
*manierismo, 30, 105, 384-422, 483, 592, 751 n, *y véase* BARROCO
Manilio, Marco (princ. del siglo I), 132, 189 n, 330, 371 *s.*
Manitius, Max (1858-1933); edición del Archipoeta, 131 n, 134; *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, 647 n; *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 84 n, 95 n, 218 n, 230 n, 315 n, 399 n, 400 n, 626 n, 694 n, 711, 826
Manlio Teodoro, Flavio (fl. 399), 151, 595
Manrique, Jorge (1440?-79), 49 n, 302 n, 340, 378 n, 712
Mantegna, Andrea (1431-1506), 135, 487
Mantuanus, *nombre académico de* Baptista Spagnuoli (1448-1516), 371, 376
Manzoni, Alessandro (1785-1873), 198, 232 y n, 371, 380, 668
Map, Walter (1140?-1209?), 225 n, 226, 396, 518 n, 616 n, 668, 749 n; citado como "cierto galés", 296 y n; composición numérica, 704 n, 716 n; figuras ejemplares, 520 n; el paisaje ideal, 282 n; "sobrepujamiento", 236 n;
EMPLEO DE: *modernitas*, 360 n; *poetari*, 224
Maquiavelo, *véase* MACHIAVELLI

Marbod de Rennes (*ca* 1035-1123), 82, 117, 172, 333 n, 393, 404 n, 603, 690, 696, 751 n, 758
Marcelino, San († 304), 636
Marcial (*ca* 40-104), 135, 299, 376, 413 n, 415, 433, 513 n, 651 n, 769, 772; autor leído en escuelas, 81, 372;
SU CONEXIÓN CON: Baudri de Bourgueil, 445; Galfredo de Vinsauf, 283 n; Gracián, 418-421; San Isidoro, 644, 702
Marciano Capela (fl. 410-29), 117, 221, 368, 415 *s.*, 516, 703, 755 n; *artes*, 22, 64 *s.*, 157 n; autor leído en escuelas, 80, 82, 367; digresión, 701; la Diosa Naturaleza, 118, 161 n, 163, 165 n; métrica, 622 n, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 65, 119, 556 n, 598; *poetria*, 223;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 516; Aristóteles, 165 n; Baudri de Bourgueil, 111 n; Bernardo Silvestre, 516; Dante, 516; Eberardo el Alemán, 82; Hugo Grocio, 64; Pierre Daniel Huet, 372; San Isidoro, 703 n; Juan de Salisbury, 85 n; Leibniz, 64 y n, 372; Notker Labeo, 64; Alfonso de la Torre, 554, 756
Marco Aurelio, emperador romano (161-180), 123, 577, 627, 702, 779
Mardoli, Margherita dei (siglo XIV), 534
María I, reina de Inglaterra (1553-58), 466
*María y Marta, 145
Marie de France (fines del siglo XII), 71 n, 297, 604 n
Marigo, A. (ed.), 339 n, 509 n, 710
Marino (siglo II), 92
Marino, Giambattista (1569-1625), 419, 422 n, 771
Mario Mercator (*ca* 390-después de 451), 727 n
Mario Plocio Sacerdos (fines del siglo III), 311 n
Mario Víctor, Claudio (siglo V), 615 n
Mariano Victorino, *véase* VICTORINO, MARIO
Maritain, Jacques (cr.), 322 y n
Marlowe, Christopher (1564-93), 170 n, 411
Marmontel, Jean François (1723-99), 54, 110, 121
Marot, Clément (1495?-1544), 399 n, 718 y n
Marouzeau, J. (cr.), 693 n
Marrou, Henri Irénée (cr.), 63 n, 114 n, 174 n
Martin, R. J. (cr.), 66 n
Martínez, Bartolomé (tr.), 329 *s.*
Martín de Tours, San (315?-399?), 78, 334, 438, 598, 608
*mártires, 228, 437, 443, 604
Massèra, A. F. (ed.), 339 n, 535 n
Massignon, Louis (cr.), 481 n
Massimi, Pacifico (fl. fines del siglo XV), 710
**mater generationis*, 168, 182, 261
**materiatus*, 510 n
Mateo de Vendôme (fines del siglo XII), 262 n, 419, 616 *s.*, 664 *s.*, 685-690; *annominatio*, 393; autor leído en escuelas, 82; *Deus artifex*, 758; metáforas, 152 n, 195, 592; el paisaje ideal, 283 *s.*, 286 n, 289 n; sentencias numéricas, 715;
SU CONEXIÓN CON: Bernardo Silvestre, 167 y n; Guillaume de Lorris, 289 n;
TÓPICOS: *animus facit nobilem*, 259; *puer-senex*, 152 n;
EMPLEO DE: *Amyclas*, 95 n; *argumentum a loco*, 279 n; *materiatus*, 510 n; *poetari*, 224
**Mathematicus*, 225
Mattioli, R. (cr.), 533 n
Maurer, Karl (cr.), 807 n
Maurras, Charles (1868-1952), 322
Maximiano (mitad del siglo VI), 81 y n, 82 n, 93 n, 169 n, 407 n, 656
Máximo de Tiro (125-185), 332 n, 771 n
Máximo de Turín, San (*ca* 380-después de 465), 606
May, T. E. (cr.), 422 n
Mayer, Max (cr.), 294 n
Maynard, François (1582-1646), 141

Mayr, T. (cr.), 651 n
Mazzoni, Guido (cr.), 380 n
McMillan, Duncan (ed.), 549 n
Mecenas, Cayo (70?-8 a. C.), 125, 130, 379, 702
Mechthild von Magdeburg, 517 n
*medieval, *véase* EDAD MEDIA
**mediocritas mea*, 130
Mehren, A. F. (cr.), 482
Meissner, Rudolf (cr.), 749 n
Meister, F. (ed.), 252 n
Melanchthon (Philipp Schwarzerd: 1497-1560), 93, 94 y n, 295 y n, 767 n
Meleagro (*ca* 140-*ca* 70 a. C.), 278 n, 410, 430
**memoria*, 108
Mena, Juan de (1411-56), 96 n, 376 n, 378 n, 710
Menandro (*ca* 342-*ca* 290), 67, 259, 429, 553 n, 659, 773
*mención del autor en la Edad Media, 719-723
**mendacium iocosum*, 601 n
Mendoza, Rodrigo de (siglo XVI), 763
Menéndez Pidal, Ramón (1869-), 58 n, 240 y n, 288 n, 341 n, 406 n, 552 n, 553 n, 554 n, 605 y n, 606, 607 y n, 749 n
Menéndez y Pelayo, Marcelino (1856-1912), 422, 760, 765, 781 n; *Las cien mejores poesías*, 404 n, 406 n; *Historia de las ideas estéticas en España*, 413 n, 637 n, 755, 767 n, 768 n
Menipo de Gádara (siglo III a. C.), 204 n, 221
**mensura*, 704, 705 y n, 757
Méon, D. M. (ed.), 643 n
Merchie, Gaëtan (cr.), 751 n
Meres, Francis (1565-1647), 371
Mérimée, Ernest (cr.), 413 n, 414 n, 554 n
Merker, Paul (ed.), 96 n, 220 n
Merobaudes (siglo V), 233 n, 260 n, 376
Merzdorf, T. (ed.), 315 n
Mesnard, J. A. (tr.), 501
Messerschmidt, F. (cr.), 435 n
*metafísica: de la belleza, 318 n; de la luz, 90; de la poesía, 662 n
*metáforas, 97, 189-211, 213, 308 *ss.*; metáforas manieristas, 394 *ss.*; metáforas náuticas, 189-193, 650; empleo metafórico de los términos técnicos gramaticales y retóricos, 591-593; metáforas compartidas por las literaturas pagana y cristiana, 194 *s.*, 201, 204; *véase también* ALIMENTOS, CUERPO, ESPEJO, HISTORIA, LIBRO, MONO, PERSONA, PLANCHA DE PLOMO, SUDOR, TEATRO
*metaplasmo, 72 *s.*, 176, 591
*método analítico en la historia literaria, 34, 324, 548, 558
*método empírico, 324
*metonimia, 73, 97
*métrica, 75, 215-223, 400, 559, 622 y n
Metternich, Príncipe de (1773-1859), 22
Meyer, Paul (cr.), 315 n
Meyer, Richard M. (cr.), 702
Meyer, Wilhelm (cr.), 151 n, 174 n, 219 n, 230 n, 664 n, 701 n, 708, 757 n
Micón de St. Riquier (princ. del siglo IX), 336, 616
*microcosmos, *véase* MACROCOSMOS
Michaelis, Johann David (1717-91), 485
Michels, T. (cr.), 435 n, 744 n
Michels, Viktor (1866-1929), 739 *s.*
Migne, Jacques Paul (1800-75), 365, 633, 727, 829
Miguel Ángel (1475-1564), 543
Miguel Cornubiense (fl. *ca* 1250), 678
Millé y Giménez, I. y J. (eds. de Góngora), 396 n
Milón de St. Amand (mitad del siglo IX), 230, 351, 588, 608 *s.*, 612, 614, 683, 695, 698, 707, 720
Milton, John (1608-74), 287 n, 289 n, 345 n, 648, 702; metáforas, 454; teoría poética y el Antiguo Testamento, 336, 344; Virgilio, 328, 514; las Musas, 344 *s.*;
TÓPICOS: *things unattempted yet*, 132, 344; "terminemos, pues

viene la noche", 138; falsa modestia, 131
Mil y una noches, Las, 34, 153, 173, 443 n, 481, 591 n, 713
mimesis, 570, 625; *véase también* IMITACIÓN
*mimo, 594 y n, 595, 664 *s.*
miniare, 443 y n
minium, 443 y n
Minucio Félix, Marco (fl. *ca* 200), 154, 303 n
Mira de Amescua, Antonio (1578?-1644), 406 n
Mirón (fl. 480-445 a. C.), 73, 164
*misoginia, *véase* LITERATURA MISÓGINA
*mitología, 332 *s.*, 652 *s.*
*mitos, 23 *s.*, 25; mito y profecía en Dante, 532-541
Mitre, Bartolomé (tr.), 391
*μνήμη, 106
*Mnemósine, 339, 344, 565
moderni, 148, 177, 519 n, 551, 679, 686
modernitas, 360 n
*moderno: los "antiguos" y los "modernos", 354-361; mundo moderno y mundo antiguo, 38-41; creación del canon moderno, 372-383
modernus, 355
*modestia, fórmula de, 123, 128 *ss.*; la falsa modestia, 127-131, 198, 218, 586 *ss.*, 650 *s.*
*modi (en Dante), 316 *s.*
Mohrmann, Christine (cr.), 694 n
Moisés, 67, 69, 76 n, 113, 165, 202, 301 *s.*, 307 *s.*, 321, 335, 337, 345, 357 n, 631, 637 *ss.*, 771
Molière (1622-73), 135, 257, 502, 567
Mollard, A. (cr.), 619 n
Mommsen, Theodor (1817-1903), 103, 802 n
*monacato, 44, 144 *s.*, 183, 302 *s.*, 438, 583, 586; rivalidad de órdenes monásticas en el siglo XII, 183 *s.*, 616; la risa, 598, 601 n; *véase también* CLUNIACENSES
Monaci, Ernesto (1844-1918), 697 n
Monceaux, Paul (1859-1941), 652 n
Monforte, Guido de (fl. 1271), 529
*monjes, *véase* MONACATO
Monneret de Villard, Ugo (cr.), 370 n
*mono como metáfora, el, 750-752
Montaiglon, A. de (ed.), 231 n
Montaigne, Michel Eyquem de (1533-92), 385 n, 452, 455, 798, 800
Montalván, Enrique de (tr.), 391
Montesinos, J. F. (cr.), 378 n, 416 n
Montesquieu (1689-1755), 413 n, 807; Montesquieu, Ovidio y Virgilio, 791-793
Monteverdi, A. (cr.), 516 n, 518 n, 554 n, 690 n
Monval: seudónimo de G. H. Mondain (ed.), 796 n
Moore, Edward (cr.), 316
*moral: eros y moral, 181-184
Morel, W. (cr.), 690 n
Morel-Fatio, A. (cr.), 755 n
Morena, Acerbo (*ca* 1120-67), 697
Moricca, U. (cr.), 651 n
Morin, G. (ed.), 76 n
Morley, S. Griswold (cr.), 413 n, 414 n, 554 n
Mornet, Daniel (cr.), 381 n, 794, 796 y n, 797 y n, 798 *s.*
mos sidonianus, 751
Mosco (fl. *ca* 130 a. C.), 268
Moss, H. St. L. B. (cr.), 42 n
*mottos, motes, *véase* LEMAS
*moza: tópico de la anciana y la moza, 153-159
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-91), 353
Mozzi, Andrea de' († 1296), 529
Mras, K. (cr.), 628 n
Muadwino de Autun († 840-843), 229 n, 336, 667
*mujer, mujeres: catálogo de mujeres, 624; la anciana y la moza, 153-159; *véase también* LITERATURA MISÓGINA
Müllenhoff, Karl (1818-84), 727 y n
Müller, Adam (1779-1829), 99, 121 y n, 423, 457
Müller, Friedrich von (1779-1849), 161

Müller, H. F. (ed.), 431
Müller, J. von (cr.), 724 n
*mundo: el mundo al revés, 143-149; el mundo como escenario, 203-211, 775, 788; "el mundo entero", 233
*mundo arcaico del alma y tópica literaria, 158 *s.*
*muñeco, imagen del, 806 *s.*
Muratori, Lodovico Antonio (1672-1750), 363 n
**musa iocosa*, 330, 673
*Museion, 350
*Musas, las, 65, 193, 213, 291, 296, 324-348, 428, 460, 565, 661, 766, 792
*música, 63, 335, 630, 760 *s.*; retórica, pintura, música, 120 *s.*
Musil, Robert (1880-1942), 388 n
Mussato, Albertino (1261-1329), 306-314, 319 *s.*, 321, 323 n, 678, 710, 762
Mynors, R. A. B. (ed.), 828

Nabucodonosor II, rey de Babilonia (605-562 a. C.), 615
Nabuzardán (princ. del siglo VI a. C.), 615
**nacional*: literaturas nacionales, 29 *s.*, 30 *s.*; literaturas y psicologías nacionales, 414 y n
Nadler, J. (ed.), 307 n
Naigeon, Jacques André (1738-1810), 800, 804
Nanni, Giovanni (1432-1502), 718 n
Napoleón I, emperador de Francia (1804-14, 1815), 30, 258, 381
Nardi, B. (cr.), 532 n
**narratio*, 108 *s.*, 623, 627, 682, 685, 700
*naturaleza: el libro de la naturaleza, 448-457; la Diosa Naturaleza, 65, 155 n, 160-188, 283, 574, 626, 630 *s.*; ocasiones retóricas para la descripción de la naturaleza, 277 *ss.*; tópicos de la invocación a la naturaleza, 139-143
Nauck, Johann August (1822-92), 426 n
Naumann, Walter (cr.), 201 n
Naves, Raymond (cr.), 374 n
Nazario (fl. 321), 231 n
Nebridio (siglo IV), 124
Neckam, Alexander (1157-1217), 66 n, 69 n, 81, 95 n, 296 y n
Nemesiano (fl. fines del siglo III), 83, 140 n, 667
*neo-sofistas, 108, 278, 420
**neoterici*, 355
Nepote, Cornelio, *véase* CORNELIO NEPOTE
Neri, San Felipe (1515-95), 601
Nerón, emperador romano (54-68), 102, 164 y n, 225, 580 *s.*, 591, 596, 665, 779
Néstor de Laranda (fl. 193-211), 398
**neuf preux*, 532 n
Neukirch, Benjamin (1665-1729), 379
Nevio, Gneo (*ca* 270-*ca* 201 a. C.), 62
Newman, John Henry (1801-90), 821
**Nibelungos, Los*, 100, 342
Nicandro (siglo II a. C.), 92
Niccoli, Niccolo de' (1363-1437), 354 n
Nickstadt, H. (cr.), 701 n
Nicolás, San (siglo IV), 172, 607
Nicolás de Cusa (1401-64), 451, 706
Nicolson, Harold (cr.), 410 n
Nicómaco Flaviano, Virio (*ca* 334-después de 394), 84 y n
Nicóstrato (siglo II), 702
Niebuhr, G. B. (ed.), 171 n
Niemcewicz, Julian Ursyn (1758-1841), 381
Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844-1900), 18, 105, 106 y n
Nigelo Wireker (*ca* 1130-*ca* 1200), 146, 148, 183, 472 n, 616, 665, 715, 749 n
Nilo de Ancira († *ca* 430), 303
Nilsson, Martin P. (cr.), 245 n
*niño: tópico del niño y el anciano, 127, 149-153
Nisard, Désiré (1806-88), 380
Nishani (princ. del siglo XVI), 488
Nitze, William Albert (cr.), 86 n, 168 n, 360 n

Nizami (1141-1202), 480 n, 482
*nobleza del alma, 258-260, 589
Nock, A. D. (ed.), 169 n, 175 n
*noche (como tópico de la conclusión), 137 *ss.*
*nombres: etimologías de nombres propios, 506 n, 693 *ss.*, 697 *ss.*; nombres "significantes", 125 n, 692 *s.*, 696 *ss.*
**nomina Christi*, 321 y n
*"*nomina sunt consequentia rerum*", 697
Nonio Marcelo (princ. del siglo IV), 644, 707
Nonno (fl. *ca* 450), 161 n, 216, 278 n, 279, 351, 430 *ss.*, 450, 562
Norden, Eduard (1868-), 110 n, 563, 724 n; *Die antike Kunstprosa*, 67 n, 90 n, 101 n, 217, 278 n, 427 *s.*, 506 n, 675 n, 677 y n; Alain de Lille, 174 n; Enrique de Andeli, 90 n; Juan de Salisbury, 85 n; Símaco, 587 n; Virgilio, 277
Notker Bálbulo (840?-912), 163 n, 337 n, 358 n, 364 n, 367, 472 n, 653 *ss.*
Notker Labeo (952?-1022), 64
Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), 349, 457, 486, 544
Novati, Francesco (cr.), 516 n, 518 n, 554 n, 714 n
Nowacki, A. (er.), 268 n
*Noys, 164 *ss.*, 175 *ss.*, 180, 450, 540 n
Numenio (*ca* 150-200), 573
*números: perfectos, 320 y n, 703; redondos, 282, 705-712; simbólicos, 316 n, 526 y n, 708 *ss.*; composición numérica, 282, 528 *s.*, 700-712; sentencias numéricas, 713-718, 739 *ss.*
**numerus*, 704 y n

**O admirabile Veneris idolum*, 170 *s.*, 640 n
Obizzo II de Este, Marqués de Ferrara (1264-1293), 529
*"ocaso de la sustancia cultural", 40
Occam, Guillermo de (1300?-49), 322
*ociosidad, tópico de la, 135 *s.*
Octaviano, *véase* AUGUSTO
Odilón, abad de Cluny, San (994-1048), 141
Odón, abad de Cluny, San (927-942), 222 n, 223, 335 n
Odón de Cheriton († 1247), 448
**officium*, 641
Ogle, M. B. (ed.), 599
*ojos: "ojo del alma", 201 *s.*; enfermedades de los ojos, 334, 538 *s.*
*olivo, 174 n, 264, 628
Olibrio (*ca* 400), 150
Olshausen, W. von (ed.), 343 n
*"*omnis sexus et aetas*", 232 *s.*
Onís, Federico de (ed.), 767 n, 772 n
Onulfo de Espira (fl. *ca* 1050), 216, 506 n
Opiano (fines del siglo II), 92, 672 *s.*
Opitz, Martin (1597-1639), 223, 307 n, 379
Oppel, H. (cr.), 361 n
Optaciano Porfirio, Publio (fl. princ. del siglo IV), 400, 442
**oratio: ratio* y *oratio*, 119
Orderico Vitalis (1075-*ca* 1150), 615
**ordo artificialis*, 643
**ordo*, idea del, 705
Oriencio (princ. del siglo V), 335 n, 720, 773
*Oriente y Occidente (el libro como símbolo), 479-489
Orígenes (185?-254?), 633, 757 *s.*, 768, 770; alegoresis, 115; apologética, 302, 765 *s.*; platonismo, 302; psicología, 201 n, 202 n; cuestión de la ortodoxia, 766; SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Notker Bálbulo, 653; Sedulio, 652
**ornatus*, 110, 117, 386
Orosio, Paulo (siglo V), 43, 83, 91, 362, 376, 509, 523, 528 *ss.*, 636
Ortega y Gasset, José (cr.), 553 n
*ortodoxia, 766
Ostlender, H. (cr.), 507 n, 517 n

Ostrogorsky, Georg (cr.), 41 n
Osuna, Francisco de (1497-1542), 517 n
Otfrido (800?-880?), 648, 708, 712
Otón I, emperador romano-germano (936-973), 58
Otón III, emperador romano-germano (983-1002), 157 n, 303, *359 n*
Otríades (siglo VI a. C.), 434
Otto, A. (cr.), 426 n
Otto, W. (cr.), 724 n
Otto von Freising (*ca* 1114-58), 52 n
Ovidio (43 a. C.-17? d. C.), 37 *s.*, 51, 135 *s.*, 145, 171 *s.*, 200, 264, 279 n, 293, 376, 413 n, 474 n, 549, 550 n, 553 n, 642, 646, 669, 680, 696, 764, 769, 772; autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 620; etimologías, 693, 696; la Diosa Naturaleza, 160; el paisaje ideal, 279, 286 n; manierismo, 414; metáforas, 178 n, 189 n, 196 *s.*; las Musas, 330, 331 y n, 596; locura del poeta, 667, 770; retórica y poesía, 103 y n, *216*, *223*;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Alain de Lille, 179; Chaucer, 370 *s.*; Conrado de Hirsau, 80, 368; Chrétien de Troyes, 550 n; Dante, 36 *ss.*, 238 *s.*, 509, 821; Guiot de Provins, 297; Hugo de Trimberg, 93 n; San Isidoro, 645; Juan de Garlandia, 178 n, 293 n; Mantegna, 135; Mateo de Vendôme, 686; Montesquieu, 791 *ss.*; Albertino Mussato, 313; Pedro de Pisa, 264 *s.*; Quintiliano, 414; Juan Ruiz, 552; Shakespeare, 467 *ss.*; Virgilio, 791 *ss.*; Wernher von Elmendorf, 726;
TÓPICOS: "todos tienen que morir", 123; el buen tiempo pasado, 148; *puer-senex*, 149; "esquema de recapitulación", 407 n;
OBRAS: *Ex Ponto*, 80; *Fastos*, 80, 693; *Metamorfosis*, 80, 509, 523
Owen, John (1563?-1622), 452

Pablo, San († *ca* 67), 51, 67, 77 n, 84, 114, 140 y n, 179, 190, 202, 204, 331, 363, 390 n, 436, 447, 451 n, 472 n, 514, 582-587, 599, 772 *s.*, 816, 819
Pacato Drepanio, Latino (fl. 390), 231 n
Pacomio, San (*ca* 292-346), 151
Pacuvio, Marco (220-*ca* 130 a. C.), *176 y n*
Pacheco, Francisco (1564?-1654), 784 y n, 785
Paetow, L. J. (cr.), 90 n, 665, 714 n
**pagina*, 429 n, 437
*paisaje: el paisaje épico, 286-289; el paisaje ideal, 126, 263-289, 547
*países, *véase* ALABANZA DE PAÍSES
Paladas (*ca* 400), 204
*παλαιοί, 356 *s.*
**Pamphilus* (autor desconocido; siglo XII), 82, 553 n
Panecio (*ca* 185-109 a. C.), 728
*panegírico, 106-108, 434, 552, 601 *ss.*, 760-775; el discurso panegírico en la poesía medieval, 224-231; panegírico de los soberanos, 107, 229 *s.*, 254-256, 258 *ss.*
*"pangramático", artificio, 398 *ss.*, 408
Panofsky, Erwin (cr.), 705 n, 776 *ss.*
*pantomima, 594 *s.*, 806 *s.*
Paníassis (siglo V a. C.), 625
Panzer, Friedrich (cr.), 59 y n
Pape, W. (cr.), 284 n
Papías (fl. *ca* 1050), 282 n, 311, 364
*parábolas, 317
Paracelso (1493?-1541), 451, 452 n
*paráfrasis, 215 *s.*, 689
*paraíso, el, 126, 285 y n
*paraje ameno, el, 166, 280-286, 287 *s.*, 547
*paralelos, *véase* SISTEMA DE CORRESPONDENCIAS
Paré, G. (cr.), 83 n, 84 n, 186 n
*paréntesis, 592 y n
Paris, Gaston (1839-1903), 55 n
Parménides (siglo VI a. C.), 178 n
*parodia, 142, 145, 207, 343, 388, 673
*paronomasia, 392 *ss.*, 421

Partes, Roberto (fl. 1162-72), 664
Parvipontanus, *véase* ADAM DU PETIT PONT
**paruitas*, fórmula de, 130, 587 *s.*, 590
Pascal, Blaise (1623-62), 453 n, 507 n, 767 n, 775
*"pasiones artificiales", 604-609
Pasquier, Étienne (1529-1615), 54
*pastoril, *véase* POESÍA BUCÓLICA
Pater, Walter (1839-94), 568, 573
*patético: estilo "patético", 103
Patmore, Coventry (1823-96), 470 n
*patrística, 298, 301, 303, 337, 345
Patrizzi, Francesco (1529-97), 763 y n, 770, 778
*patrología, 364 *s.*
**pattern*, 559
Patterson, W. F. (cr.), 626 n
Paulina (fines del siglo IV), 299
Paulino de Aquilea, San (*ca* 750-802), 78, 648 n
Paulino de Nola, San (*ca* 354-431), 67, 76, 201, 333 *ss.*, 447, 598, 632
Paulino de Pella (376?-después de 459), 714
Paulino de Périgueux (fines del siglo V), 129, 216, 334, 438, 608
Paulo Diácono (720?-799?), 78, 683
Paulo el Silenciario (siglo VI), 108 n, 141 n
Paulsen, Friedrich (cr.), 50 n
Pauly, August Friedrich (ed.), 724, 829
Pazzo, Rinier (fines del siglo XIII), 529
Pedro, San († siglo I), 53, 179, 190, 202, 420, 526, 615, 632, 820
Pedro Abelardo, *véase* ABELARDO
Pedro Alfonso (*ca* 1050-después de 1106), 714
Pedro Cantor (*ca* 1125-97), 600, 665
Pedro Comestor († 1179 o 1189), 309, 530 *s.*
Pedro Compostelano (siglo XII), 155 n
Pedro Crisólogo, San (*ca* 406-*ca* 450), 394, 420, 606
Pedro Damián, San (1007-72), 322
Pedro de Blois (*ca* 1135-después de 1204), 611 n, 750
Pedro de Eboli (1160?-*ca* 1220), 709, 722
Pedro de Pisa (fines del siglo VIII), 78, 264
Pedro de Poitiers (*ca* 1080-1161), 237, 601 n, 684, 721
Pedro el Venerable, abad de Cluny (*ca* 1122-56), 202 y n, 237, 240 *s.*, 443, 601 n, 721
Pedro Hispano († 1272), 530
Pedro Lombardo (*ca* 1100-*ca* 1160), 87, 309, 529 *s.*, 730, 736 y n, 772
Pedro Pictor (fl. *ca* 1100), 665 *s.*
Pedro Riga († *ca* 1209), 82, 283, 285 n, 396, 398 y n, 444
Peiper, R. (ed.), 300 n, 597, 615
Pelzer, A. (cr.), 429 n
Pelloutier, Simon (1694-1757), 564 y n
Penn, William (1644-1718), 811
Pentadio (fines del siglo III), 278 n, 419 n
Peonio, 35 n
Perdilebro, Gerónimo (poeta siciliano no identificado), 769
Peregrini, Matteo (princ. del siglo XVII), 412 y n
Peregrino, Camillo (fines del siglo XVI), 412 n
*pericia en la guerra, 247 *ss.*
Pericles (*ca* 495-429 a. C.), 28, 100, 209, 374
*perífrasis, 327 n, 387-392
*períodos, periodización: de la historia general, 40-45; de florecimiento, 375, 384; en Tácito, 357; de la historia literaria, 381 *s.*
**peroratio*, 108, 110, 231
Perrault, Charles (1628-1703), 572
Persio Flacco, Aulo (34-62), 90, 359 n, 589 n, 802 n; autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 367, 372; las Musas, 330, 335;
su CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Conrado de Hirsau, 80; Dante, 370; Diderot, 802 y n; Goethe, 802 n; San Isidoro, 641, 645; San Jerónimo, 67;
empleo de *poetria*, 223

*persona, *véase* METÁFORAS, ALABANZA
*personificación, 65 *s.*, 111 n, 153 *s.*, 156, 415
Pertz, Georg Heinrich (1795-1876), 232 n
**Peruigilium Veneris*, 573
Petersen, Christian (ed.), 162 n, 209 n
Petersen, Julius (1878-1949), 162 n, 343 n
Petrarca (1304-74), 49, 59, 120, 338, 373, 567, 648 n; Amiclas, 95 *s.*; coronación como poeta, 763, 769; poesía y teología, 320 *ss.*;
SU CONEXIÓN CON: Ariosto, 342; Pietro Bembo, 320; Boccaccio, 320 *ss.*, 338; Konrad Burdach, 96; Arnaut Daniel, 146 n; Dante, 822; Marqués de Santillana, 376
Petrarca, Gerardo (siglo XIV), 321, 323 n
Petrof, D. K. (ed.), 749 n
Petronio (79?-132?), 34, 205 y n, 206 *s.*, 415, 643, 661; autor leído en escuelas, 81; écfrasis, 280; "el alma en el beso", 410; *prosimetrum*, 221;
EMPLEO DE: *flumen orationis*, 510 n; *partus*, 196
Petrus Crinitus (Pietro Ricci: 1465-1505), 763 y n
Peuckert, Will E. (cr.), 452 n
Pezard, A. (cr.), 523 n
Pfandl, Ludwig (cr.), 398 n, 414 y n, 416 n, 417 n, 418 n
Pfeiffer, Franz (1815-68), 451 n
Pfeiffer, Rudolf (cr.), 474 n, 613 n
Pfuhl (cr.), 294 n
Philippe de Thaon (princ. del siglo XII), 163 n
*Phronesis (= entendimiento), 65, 178 *s.*, 368, 517
*Physis, 161 y n, 166 *s.*, 181
Pichon, René (cr.), 371 n
Pier della Vigna (1190?-1249), 393, 457, 459, 474 n
Pietro di Dante († 1364), 534
Pietrobono, L. (cr.), 539
Pietsch, Johann Valentin (1690-1733), 379
Pinciano, el, *véase* LÓPEZ, Alonso
Píndaro (518-438 a. C.), 33, 35 n, 320, 426 y n, 666; metáforas, 193 y n, 198 y n, 780; las Musas, 326, 331 y n, 347; "nombres significantes", 692; perífrasis, 387;
SU CONEXIÓN CON: Benzón de Alba, 232 n; Galeno, 672 n; San Jerónimo, 76, 113; Laso, 398; William Webbe, 371
*pintura: pintura y retórica, 120 *s.*; *véase* ARTE, LIBRO
Pío IX, Papa (1846-78), 366
Pío XI, Papa (1922-39), 366
Pipino I, rey de Aquitania (817-838), 673
Pipino II, rey franco (687-714), 40
Pipino III el Breve, rey franco (751-768), 78
Piranesi, Giambattista (1720-78), 573
Pirckheimer, Willibald (1470-1530), 487
Pirenne, Henri (1862-1935), 42 y n, 46 n, 55 n, 753
Pisani, V. (cr.), 404 n, 410 n
Pisístrato, tirano de Atenas (560-527 a. C.), 521
Pisón, Calpurnio († 65), 596
Pitágoras (siglo VI a. C.), 231, 294, 297, 326, 332, 444, 519 n, 703, 771
Planck, Max (1858-1947), 23, 25
*plancha de plomo (metáfora), 436 n
Plasberg, Otto (ed.), 757
*plátano, 268
Platón (*ca* 429-347 a. C.), 33, 35 n, 70, 101, 214, 245 n, 268, 292, 294, 298, 320, 410 *s.*, 429, 565, 569, 623 n, 624 *s.*, 631 *s.*, 672, 689, 705, 728, 756 n, 764, 769, 770, 806, 812, 814; bromas y veras, 594; Dios como artífice, 757; el libro como símbolo, 196, 426 *ss.*, 440 *ss.*, 472 n, 474 n; la locura de los poetas, 626, 667; metáforas, 196, 201, 203, 208, 472 n; las Musas, 326, 331 n; orígenes del lenguaje, 692; platonismo medieval, 162 *s.*, 766 n; poesía y retórica, 213;

SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 176, 178; Bernardo Silvestre, 164, 166; Calcidio, 163; San Clemente de Alejandría, 312; Dante, 370; Diomedes, 624 *s.;* Enrique de Andeli, 90; Eusebio, 766; Guiot de Provins, 297; Homero, 63, 196, 292; San Isidoro, 638; Juan de Salisbury, 162 n, 237; Lamberto de St. Bertin, 680; "Longino", 571, 573 n; Macrobio, 628, 630; Rafael, 525 n; Serlón de Bayeux, 662 *s.;* Sidonio, 300;

relato de Platón y el marinero, 84; Platón como testigo de la Revelación, 302 n; empleo de *logodaedalia,* 400

*platonismo, 37, 85 n, 90, 114, 162, 168, 180, 667 *s.,* 674, 758, 766

Plauto, Tito (254?-184 a. C.), 67, 370, 438 n, 639, 641, 656

*pleitos judiciales ficticios, 102, 104, 107, 224 *s.*

*pleonasmo, 76, 689, 690 n

Pliester, Hans (cr.), 403 n

Plinio el Mozo (62-113), 112, 117, 200, 218, 386, 417 n, 546, 643, 659, 751, 778, 781; alabanza de los contemporáneos, 240 *s.;* brevedad como ideal estilístico, 685, 689; falsa modestia, 130; metáforas, 190; locura del poeta, 667; panegírico de los soberanos, 130, 254, 419 n;

SU CONEXIÓN CON: Arato, 685; Dante, 509; Gracián, 418 *s.* y n; Homero, 685; San Jerónimo, 67; Juan de Hanville, 283; Rabelais, 92; Virgilio, 685;

TÓPICOS: el niño anciano, 149, 152, 155; de la conclusión, 136 n; bromas y veras, 595 *s.;*

empleo de *tua pietas,* 130

Plinio el Viejo (23-79), 81, 83, 284 y n, 751, 761

Plöbst, W. (cr.), 688 n

Plotino (205?-269/270), 298, 318 n, 431, 573

*"pluma y espada", 257 *s.*

Plutarco (46?-120?), 34, 95, 173 n, 235 n, 295, 377, 569, 760 *s.,* 770, 771 n; pseudo Plutarco, 429 n

**poema,* 222, 639

**Poema del Cid,* 58 n, 288, 552 y n, 554, 612

*poemas de figuras (τεχνοπαίγνια), 400, 408, 442

*poesía: árabe, 424, 480 *ss.;* arábigo-andaluza, 480 *ss.;* bucólica, 137 *s.,* 265-275, 284 *s.,* 305, 327 *s.,* 518, 624 *s.;* goliardesca, 184 n, 285 y n, 446, 474 n, 697; neolatina, 49 *s.,* 371; "léxica", 200; oriental, 479-489; función científica de la poesía (Dante), 320, *también* 532; menosprecio de la poesía, 318 n, *también* 770; primitiva poesía cristiana, 647-653; elogio de la poesía, 763 *ss.;* ficción humana y sabiduría divina (Santo Tomás), 318; el paisaje ideal en la poesía griega, 265-273; imitación y creación, 568-574, 629 *s.;* San Isidoro, 637 *ss.;* el discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval, 224-231; metafísica de la poesía, 662 n; modo de existencia del poeta medieval, 660-666;

componer poesía en los bosques, 296; explicación de los poetas como parte de la gramática, 70, 216, 620; la locura del poeta, 213, 667 *ss.;*

sabiduría secreta contenida en la poesía, 294 *s.;* poesía como entretenimiento, 672-673; la poesía como mentira, 294 n, *también* 308 *ss.,* 334, 570, 642 n, 649; poesía como inmortalización, 669-671; *también* 680; poesía y filosofía, 290-304; poesía y prosa, 215 *ss., también* 219 *s.,* 651 *s.;* poesía y retórica, 212-241; poesía y escolástica, 674-679; poesía y teología, 305-323, 628 *s.;*

poetas y filósofos en el Olimpo, 65; la locura divina del poeta, 667 *s.;* el orgullo del poeta, 666, 680 *s., también* 719;

polymathia, 295, 628; esquema de los géneros poéticos de la

Antigüedad, 624 *s.*; teoría de la poesía *(Dichtungstheorie)*, 660; escribir poesía por dinero, 663-666
**poesis*, 222, 621 y n, 624, 639, 676
**poeta*, véase *uersificator* contra *poeta*
Poeta Sajón (fl. *ca* 888), 601
**poetari*, 224
**poetica*, 222, 621 n
*poéticas: poética "antigua" y "nueva", 222 *s.*; bíblica, 774, *véase también* BIBLIA; poética bíblica anglosajona, 336 *s.*; poéticas latinas medievales, 118, 163, 167, 282, 286 n, 508, 516, 549 *s.*, 686, poéticas francesas del siglo XII, 224
**poetria*, 118, 223 *s.*
Poggio Bracciolini, Giovanni Francesco (1380-1459), 114, 371, 613 n
Pohlenz, M. (cr.), 101 n
*ποίημα, 212, 624, 772 y n
*ποίησις, 118, 212 *s.*, 624
*ποιητής, 213, 641
**pointe*, 412
Polemio (fl. fines del siglo V), 300
Polheim, Karl (cr.), 217 n
Polibio (205?-125? a. C.), 92, 356 n, 760
Policiano (Angelo Ambrogini: 1454-94), 92, 120, 411, 487
Polidoro Virgilio, *véase* VIRGILIO, Polidoro
Polignac, Cardenal de (1661-1742), 176
*polígrafos, 439 n
Pólux, Julio (fl. 178), 92, 352
**polymathia*, 295
Pompeyo el Grande (106-48 a. C.), 95, 124, 165, 238, 581
Pompeyo, Sexto *(ca* 75-35 a. C.), 529
Pompeyo Trogo, *véase* TROGO
Pomponio (siglo IV), 368, 648
Pomponio Mela (fl. 37-41), 376
Pontano, Giovanni (1426-1503), 411
Pope, Alexander (1688-1744), 61, 353 n, 375 n, 376 n, 385
Porfirio (232?-304), 92, 716
Portalié, E. (cr.), 115 n
Portinari, Beatrice (1266-89), 505, 533-540; *véase también* BEATRIZ
Portinari, Folco (siglo XIII), 533-540
*"posesión del saber obliga a impartirlo" (tópico del exordio), 133 *ss.*
Posidonio *(ca* 135-50 a. C.), 119, 326, 626, 728, 766
Posnett, H. M. (cr.), 28 n
Possevino, Antonio (1534-1611), 778
Poussin, Nicolas (1594-1665), 374
Powicke, F. M. (cr.), 88 n, 678 n
Praechter, Karl (1858-1933), 759 n
Prantl, Karl von (1820-88), 224 n
Praxiteles (siglo IV a. C.), 35 n, 577
Praz, Mario (cr.), 487 n, 601 n
Préaux, M. J. (cr.), 346 n
*preciosismo, 751 y n; derivado de *pretiosus*, 751 n
Premerstein, Anton von (cr.), 302 n
*prerromanticismo, 336, 381, 456, 563 *s.*, 569; inglés, 336, 456, 569; francés, 381; *Le Préromantisme* (Paul van Tieghem), 336 n, 381, 564 n, 569 n
**preumanesimo*, 381; *véase también* HUMANISMO
Prévost, P. (tr.), 121 n
**Priamel*, 407 y n
*primavera eterna, 178, 266
*principios metodológicos, *véase* MÉTODO ANALÍTICO EN LA HISTORIA LITERARIA, CONSTANTES, CONTINUIDAD, MÉTODO EMPÍRICO, EUROPEIZACIÓN, EVIDENCIA, HISTORIA, historia y ciencia literarias s. v. LITERATURA, FILOLOGÍA, TERMINOLOGÍA, TÓPICOS
Prisciano (fl. *ca* 500), 90, 224, 751 n; gramática, 71 y n, 83, 626 *ss.*; llamado *Priscianellus*, 674 n;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Dante, 71 n, 529; Guiot de Provins, 297; Hermógenes, 107, 230, 627; Hugo de San Víctor, 674 y n; Jean Paul, 71 n
Prjevalinsky, C. y O. (trs.), 565 n
Proba (fl. *ca* 350), 648, 773

*probatio, 108, 226, 279, 639
Probino (*ca* 400), 150
Probo, Emilio (siglo IV), 236, 693
Proclo (410?-485), 174 n, 278 n, 332 n, 431, 638 n
Procopio de Gaza (465?-528), 278 n
Prochno, J. (cr.), 442 n
*prodigios, 762, 783
*profecía: mito y profecía en Dante, 532-541
*προγυμνάσματα, 107, 230, 627
*prolembsis, 592 n
**prologus galeatus*, 132 y n, 361
**prooemium*, 108, 110, 506 n
*propedéutica, 64
Propercio, Sexto (50?-15?), 189 n, 191 *s.*, 235 n, 330, 445, 474, 669
**propositio*, 602, 700
**prosa* (= *rhythmus*), 219
*prosa: artística, 115, 117, 215 *ss.*, 220, 277, 305 n, 555, 651; poesía y prosa, 215-219; prosa mixta, 220; prosa rimada, 217, 221; poesía convertida en prosa, 215 *ss.*, 219, 651; el *roman* en prosa como forma última de la epopeya, 252
**prosimetrum*, 163, 220 *s.*
*prosopopeya, 593, 687
Próspero de Aquitania, San (*ca* 400-460), 80, 82, 321, 367, 636, 658
*protréptico, 762, 772 n
Prou, Maurice (1861-1930), 704 n
**prouerbium*, 93 n
Prudencio (348-410?), 43, 53, 285 n, 293, 345, 376, 646, 647 *ss.*, 773; alegoría, 66; autor leído en escuelas, 80, 82, 321; bromas y veras, 604 *ss.*, 607 y n; la Diosa Naturaleza, 162 y n, 179; la falsa modestia, 131; el libro como símbolo, 437 y n, 440, 442; metáforas, 190, 199, 202 y n; las Musas, 331, 333;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Alain de Lille, 179; Conrado de Hirsau, 80, 579; Eberardo el Alemán, 82; San Isidoro, 645; Notker Bálbulo, 367, 654; Petrarca, 321; Virgilio, 178, 517; Walafrido Estrabón, 236; Winrico de Tréveris, 367;
TÓPICOS: de lo indecible, 232 n; *puer-senex*, 151, 157 n
*"prueba de antigüedad", 312, 631, 765
*ψυχαγωγία, 672 n
Ptolomeo (fl. princ. del siglo II), 178, 370, 517, 536, 769
Puech, V. A. (cr.), 140 n, 364 n
**puer-senex* (tópico), 149-153, 289, 546, 603
Purchard de Reichenau (fl. 996), 137 n
**purple patches*, 752
*púrpura, tinta de, 437 n

**quadriuium*, 64 n, 71, 91 n, 731 y n
**quadruuium*, 64 y n
Quain, Edwin A. (cr.), 315 n
**qualitates carminum*, 626
Quandt, Guilelmus (ed.), 161 n
Quarles, Francis (1592-1644), 454
**querelle des anciens et des modernes*, 354 *s.*, 418
Quérilo de Samos (*ca* 470-400 a. C.), 131
**quinque lineae sunt amoris*, 716 *ss.*
Quintiliano (*ca* 35/40-*ca* 100), 73, 94, 215, 224, 350, 376, 385 *ss.* 387 *s.*, 392 n, 401 n, 414 *ss.*, 506 n, 583, 619 *ss.* y nn, 643, 657 *ss.*, 767 n, 478, 688 *s.*, 692 *s.*, 778; falsa modestia, 127, 130; brevedad como ideal estilístico, 682; autor leído en escuelas, 81, 372; gramática, 70 *ss.*, 627 n; bromas y veras, 595 y n; metáforas, 190, 194, 198, 661 n; las Musas, 329 n; retórica, 100 n, 103 *s.*, 107, 109, 111 n, 119, 619 *s.*, 700; sentencias y *exempla*, 92;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 111 n; Alberico de Monte Cassino, 688; Antímaco, 625; Apolonio, 625; Arato, 625; Benzón de Alba, 232 n; Casiodoro, 636; Cicerón, 357, 619; Conrado de Hirsau, 658 *s.*; Diomedes, 77; Domiciano, 255; Federico el Grande, 372; Goethe, 98; Gra-

cián, 418; Hesíodo, 625; Hildeberto de Lavardin, 225; Homero, 249 *s.*, 295, 625; San Jerónimo, 67; Juan de Salisbury, 237, 677; Lucano, 642 n; Menandro, 659; Ovidio, 414; Paníassis, 625; Séneca, 418 n; Terencio, 659; Teócrito, 625; Virgilio, 401 n;
EMPLEO DE: *amplificatio*, 235 n; *argumentum*, 277 *s.*, 640; *cultus*, 413 n; *flumen uerborum*, 510 n; *genera lectionum*, 352; *narratio*, 700; *ornatus*, 110; *poeta* y *uersificator*, 661; *secretus*, 622 n; *sententia*, 92
Quinto Curcio (siglo I), 378 n
Qotaiba, Ibn (cr.), 354 n

Rabano Mauro (*ca* 780-856), 441 *s.*, 654 n, 468, 735; como enciclopedista, 39, 311, 530 *s.*; "poemas de figuras", 400; las Musas, 336; composición numérica, 703, 708; poema sobre la Cruz, 131, 216;
SU CONEXIÓN CON: Dante, 530 *s.*; San Isidoro, 707; Notker Bálbulo, 654 n
Rabe, H. (ed.), 226, 278 n, 624 n
Rabelais, François (1494?-1553), 145, 183, 225 n, 257, 369 n, 487, 601, 615, 698 n, crítica de la enseñanza en la Edad Media tardía, 50 n, 92
Raby, F. J. E. (cr.), 230 n, 398 n, 647 n, 716 n, 819 n
Racan, Honoré de Bueil, Marqués de (1589-1670), 141
Racine, Jean-Baptiste (1639-99), 34, 209, 351 y n, 353, 375 y n, 384, 769, 775
Radberto de Corbie (fl. siglo IX), 648 n
Radbod, obispo de Utrecht, San (900-918), 230
Radulfo Tortario (1066-después de 1108), 95, 599
Radulfo Glabro († 1044), 656, 703 n
Rafael Sanzio (1483-1520), 104, 353, 374, 384, 481, 525 n, 668, 779
Raginaldo de Cantórbery (1040?-después de 1109), 400 n, 669, 680
Rahewin (fl. 1144-70), 133 n, 701 n
Rahner, Kurt (cr.), 201 n, 202 n
Rahner, Karl (cr.), 303 n
Raimbaut de Vaqueiras (fl. *ca* 1200), 57
Raimundo Sabunde († *ca* 1436), 449
Raine, J. (ed.), 701 n
Rajna, Pio (1847-1930), 64 n, 505 n, 513 n
Rameau, Jean François (siglo XVIII), 796
Rameau, Jean-Philippe (1683-1764), 794-807
Rancé, Armand de (1626-1700), 601
Rand, Edward Kennard (1871-1945), 43 y n, 90 n, 113, 114 y n, 293 n, 448 n, 636 n, 811, 823
Ranke, Leopold von (1795-1886), 18, 198, 486, 548
Rasco, E. (ed.), 760
Rashdall, Hastings (1858-1924), 87 n, 678 n
**ratio* y *oratio*, 119
Raynouard, François (1761-1836), 54
*realismo en la literatura española, 553 y n
Recaséns Siches, L. (tr.), 243 n, 338 n, 541 n, 550
*rechazo de las Musas: poetas cristianos, 333 *ss.*, 340; Aldhelmo, 335; Jorge Manrique, 340; Milton, 344 *s.*; Persio, 330 *s.*; Tasso, 344
**refutatio*, 108
Reginón de Prüm († 915), 232 n, 240
Rehm, Walter (cr.), 143 n, 666 n
Reich, Hermann (cr.), 594 y n
Reinaldo de Dassel, arzobispo de Colonia (1159-67), 664
Reinhardt, Karl (cr.), 240 n, 626 n
Reiske, Johann Jakob (1716-74), 485
Reitzenstein, R. (cr.), 161 n, 601 n, 656 n

*rejuvenecimiento, motivo del, 155 *ss.*
Remigio de' Girolami (siglo XIII), 91 n
*Renacimiento del siglo XII, 86, 167, 224, 296, 337, 360, 549, 551 *s.*, 756, 812
Renan, Ernest (1823-90), 382
Renier, Rodolfo (cr.), 308 n
Renucci, P. (cr.), 523 n
**res* y *uerba*, 564
*retórica, 97-121, 414 *ss.*, 466 *ss.*, 555, 619 *ss.*, 636 *ss.*, 639 *s.*, 695, 762 *ss.*; términos técnicos retóricos como metáforas, 591 *ss.*; poesía y retórica, 101, 212-241; la retórica en la Antigüedad, 99-106; retórica, pintura y música, 120 *s.*; retórica y manierismo, 386-397; ocasiones retóricas para descripciones de la naturaleza, 277-279; el sistema de la antigua retórica, 106-111; personificación, 66
Reuchlin, Johann (1455-1522), 487
**rex literatus*, 256 n
Rey, Marc Michel, 455
Reyes, Alfonso (tr. y cr.), 33, 99 n
**Rhetorica ad Herennium* (*ca* 86-82 a. C.), 102, 117, 193, 223, 392, 395, 642, 682
Ribadeneyra, Pedro de (tr.), 124
Ricard, R. (cr.), 96 n
Ricardo II, rey de Inglaterra (1377-99), 260
Ricardo de San Víctor († 1173), 362, 529 *s.*
Ricardo de Venosa (princ. del siglo XIII), 259, 673, 697
Ricci, Pietro, *véase* PETRUS CRINITUS
Richter, Gustav (cr.), 256 n
Richter, Jean Paul Friedrich, *llamado* Jean Paul (1763-1825), 71 n, 94, 380, 385 n
Richter, Will (cr.), 63 n
**ridiculum*, 597, 615 y n
Riedel, G. (ed.), 155 n, 509 n, 675, 696
Riemer, F. W. (1774-1845), 173 n
Rienzo, Cola di (1313-54), 763 n
Riese, A. (ed.), 828
Riessler, P. (cr.), 301 n
*rigorismo, 75, 80 *s.*, 322, 333-338, 345, 601 y n, 645, 652 *s.*, 657
*rima, 557 *ss.*; prosa rimada, 217, 221; "rima de tiradas", 557
Ring, M. (ed.), 150, 595
Rinier de Corneto (fines del siglo XIII), 529
*ritmo, 217 *ss.*
Ritter, Gerhard (cr.), 91 n
Ritter, Helmut (er.), 480 n, 482
Rivarol, Antoine de (1753-1801), 501 y n, 690 n
Roberts, W. Rhys (cr.), 573 n
Robertson, John Mackinnon (1856-1933), 467 n
Roces, W. (tr.), 284 n
Rockinger, L. (cr.), 688 n
Rodighino, Celio (1450-1520), 778
*"rodillas del corazón", 203
Rodríguez Herrera, I. (cr.), 648 n
Röder, J. (cr.), 256 n
Roethe, Gustav (cr.), 134
Roger, M. (cr.), 218 n, 645
Rogerio II, rey de Sicilia (1130-54), 255
Rohde, Erwin (1845-98), 106 y n, 140 n, 278 n
*Roldán, *véase* CANCIÓN DE ROLDÁN
Roller, Otto (cr.), 584 n
Rollin, Charles (1661-1741), 121
*Roma: el libro como símbolo en Roma, 432-435; tardía Antigüedad romana, 111 *s.*; la gramática en la tardía Romanidad, 622-628; concepto del Estado, 50-54, 356 n
**roman*, romance, *romanzo*, 56 *s.*, 343, 347
**Roman de la Rose*, 59, 84 n, 155 n, 184-188, 259, 293, 549, 665, 718, 813; *véase también* JEAN DE MEUN, GUILLAUME LORRIS
*Romania, 54-61, 504, 509 *s.*
Romano, Julio (1482-1546), 752
*romántico, 56 *s.*, 375 n
*romanticismo, 375, 380 *s.*; *véase también* PRERROMANTICISMO

Romera-Navarro, M. (ed.), 395 n, 413 n, 484 n, 592 n, 698
Romualdo de Camàldoli *(ca* 952-1027), 303
Ronsard, Pierre de (1524-85), 141 y n, 197, 206 *s.*, 262 n, 353 n, 373, 379, 718 y n
Roscher, Wilhelm Heinrich (1845-1923), 325 n
Rosen, Georg (tr.), 153 n
Rossi, Vittorio (cr.), 529 n, 539
Rostovtzeff, Michael Ivanovich (1870-1952), 41
**rota Virgilii*, 287 n, 328
Röttger, G. (cr.), 624 n
Rousseau, Jean-Jacques (1712-78), 56 n, 262 n, 381, 385 n, 455 *s.*, 814
Rowe, Nicholas (1674-1718), 469 n
Rubió Balaguer, J. (tr.), 398 n, 414 n
**rubrica*, 443
Ruest, A. (ed.), 153
Rufino, Flavio († 395), 141 n, 176 *s.*, 179
Rufino de Aquilea, tirano (345?-410), 303 n
Ruhnken, David (1723-98), 85 n, 361 n
Ruiz, Juan, arcipreste de Hita († *ca* 1353), 340, 552 *s.*, 601
Ruppert, J. (cr.), 586 n
Ruricio de Limoges *(ca* 415-507), 590 n
Russell, J. R. (cr.), 238 n, 265 n, 678 n
**rusticitas*, 128, 588 *ss.*
Rusticucci, Jacopo (fl. 1254), 529
Rutebeuf *(ca* 1250-85), 393
Rutilio Gálico (siglo I), 132
Rutilio Namaciano, Claudio (princ. del siglo V), 157, 598, 693
Ruutz-Rees, C. (cr.), 289 n

Saavedra Fajardo, Diego (1584-1648), 487 n
Sabbadini, Remigio (cr.), 354 n
**saeculum*, 357 n, 361 n
Sagredo, Diego de (siglo XVI), 778
Saint-Évremond, Charles de (1610?-1703), 257
Saint-Gelais, Mellin de (1481-1558), 400
Sainte-Beuve, Charles Augustin (1804-69), 353, 371, 382, 386, 423, 501, 568, 795, 815
Saintsbury, George (1845-1933), 373 n, 558 n, 570 n, 763 n
Salano, *véase* CASIO SALANO
Salimbene di Adamo, fra (1221-*ca* 1289), 84 n, 507 n, 714
Salinas, Francisco (1513-90), 789
Salomón, rey de Israel (siglo X a. C.), 67, 260, 307, 321, 362, 529 *s.*, 726, 764
Salomón III, obispo de Constanza (890-920), 653 y n, 654 y n
Salustio (86-34 a. C.), 67, 80, 367, 376, 639, 656, 726, 737
Salutati, Coluccio (1330-1406), 322, 354 n
Salvadori, G., 518 n
Salviano *(ca* 400-después de 470), 355, 719 *s.*
Salz, Arthur (ed.), 121 n
Sánchez-Albornoz, Claudio (cr.), 753 *s.*, 755 n
Sanctis, *véase* DE SANCTIS
*sangre: escribir con sangre, 437, 485 n, 489
Sannazaro, Jacopo (1458-1530), 289 n
Santa Rita Durão, José de (1737-84), 381
Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de (1398-1458), 57, 376, 763, 766
Sapegno, Natalino (cr.), 533 n, 534 n
**sapientia*, *véase* FORTITUDO ET SAPIENTIA
Sardanapalo, rey de Asiria *(ca* 648 a. C.?), 764
Sarmiento, E. (cr.), 412 n, 414 n
Sasso, Panfilo († 1527), 406 *ss.*
*sátira cortesana, 749
Savaron, Jean (1550-1622), 751 n
Savonarola, Girolamo (1452-98), 322
Saxl, Fritz (1890-), 60 n, 705 n, 776
Scala, Can Francesco della, *llamado* Can Grande (1291-1329), 315, 339, 390, 505, 512, 532, 659, 706, 821

*scintillula, 650
Scott, Walter (ed.), 169 n
Scudéry, Madeleine de (1607-1701), 225
Schadewaldt, Wolfgang (cr.), 231 n, 247 n
Schadewaldt, L. (cr.), 92 n
Schaeder, Hans Heinrich (cr.), 480 n
Schalk, Fritz (cr.), 452 n
Schanz, Martin (cr.), 81 n, 82 n, 223 n, 287 n, 651 n, 652 n, 730 n, 773 n, 802 n
Schedler, M. (cr.), 628 n
Scheler, Max (1874-1928), 17 n, 25, 242 y n, 586 n
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775-1854), 357 n
*schemata, 69, 73, 77
Schenkl, C. (ed.), 224, 236, 389, 400, 648
Schepss, G. (ed.), 71 n, 300 n, 315 n, 579, 657
Scherer, Wilhelm (1841-86), 724, 726, 732 n
Schering, Arnold (cr.), 120 y n
Schieffer, T. (cr.), 337 n
Schiller, Friedrich von (1759-1805), 97, 381, 433 n, 502, 662 n
Schissel, O. (cr.), 286 n
Schlee, E. (cr.), 286 n
Schlegel, August Wilhelm von (1767-1845), 385 n, 423, 457
Schlegel, Friedrich von (1772-1829), 35, 198, 379 *s.*, 385 n, 423, 457, 774
Schleiermacher, Friedrich (1768-1834), 457, 762 y n
Schlosser, Julius von (1866-1938), 752 n, 776 *ss.*, 780
Schlumberger, Jean (cr.), 567 y n
Schmeller, J. A. (ed.), 446 n
Schmid, Wilhelm (cr.), 105 n, 131 n, 145 n, 259 n, 648 n, 692 n; Wilhelm von Christ y Wilhelm Schmid, 173 n, 200 n, 400 n, 553 n, 594 n, 627 n, 631 n, 762 n, 766 n, 770 n
Schmidt, L. (cr.), 234 n
Schmitz, Karl (cr.), 582-587
Schmitz, Oscar A. H. (cr.), 158 n
Schneider, A. (cr.), 634 n
Schneider, Fedor (cr.), 53 n, 116, 157 n
Schneider, Hermann (cr.), 243, 244 y n
Schöffler, Herbert (cr.), 91 n
*scholasticus, 86
Schönbach, Anton E. (1848-1911), 457 n, 727 y n, 728, 732, 733 n, 734 y n
Schramm, Percy Ernst (cr.), 53 n, 578 n
Schröder, Edward (cr.), 662 n, 726 n
Schröder, Rudolf Alexander (1878-), 33, 514 n
Schröter, M. (ed.), 357 n
Schullian, D. M. (ed.), 599
Schulte, Irmhild (cr.), 484 n
Schultz, Alwin (cr.), 85 n, 174 n, 615 n
Schultz, Franz (cr.), 162 n, 486 y n
Schulz, Ernst (cr.), 200 n, 264 n
Schulz, Fritz (cr.), 107 n, 356 n, 361 n
Schumann, Otto (cr.), 107 n, 174 n, 705 y n, 708 n, 735, 738; otras referencias a su edición de los *Carmina Burana*, 259 n, 285 n, 665 n, 666 n, 697 n, 828
Schwietering, Julius (cr.), 583 *ss.*, 718 *s.*, 744 n
Sebillet, Tomás (siglo XVI), 353 n
*secuencia, 219 *s.*, 337
Sedano, Juan José (1729-1801), 762 n
Sedulio (fl. *ca* 435), 285 n, 335, 720, 755 n, 773; autor leído en escuelas, 80, 82; fórmulas de devoción, 588; la Diosa Naturaleza, 162 n; teoría literaria, 649-653 y nn; "Mesíada" métrica, 80, 333; retórica, 216 *ss.*;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 655; Aldhelmo, 646 *s.*; Conrado de Hirsau, 80, 658; Eberardo el Alemán, 82; San Isidoro, 645; Lutero, 652 n; Notker Bálbulo, 367, 654; Petrarca, 321; Winrico de Tréveris, 367
EMPLEO DE: *accubitare*, 589 n; *Christus musicus*, 346

Sedulio Escoto (fl. 848-858), 216, 236 n, 264 n, 308, 336 *s.*, 700, 709, 714
Seeberg, Erich (cr.), 206, 587 n
Seeck, Otto (cr.), 43 n, 143 n
*σελίς, 429 n
Séneca el Joven (4? a. C.-65 d. C.), 135, 215, 218, 260, 279, 314, 331, 351, 376 y n, 388 y n, 415, 513, 564 n, 659, 726, 735, 737, 759 n, 760 n; *artes*, 63 *s.*; autor leído en escuelas, 81; Dios como artífice, 757, 759 n; metáforas, 204; las Musas, 331; "nobleza del alma", 259; estilo "patético", 103; poesía y filosofía, 294 *s.*; como testigo de la Revelación, 302 n
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 178; Dante, 370; Gracián, 377, 418 *s.*; Guiot de Provins, 297; Jean de Meun, 665; San Pablo (falsificación), 84; Quintiliano, 104; Shakespeare, 34;
TÓPICOS: "la posesión del saber obliga a impartirlo", 133, 135;
EMPLEO DE: *praecipere*, 251 n; *Romana ingenia*, 417 n
Séneca el Retórico (54? a. C.-39 d. C.), 83, 224 *s.*, 286 n, 376
Sengle, F. (cr.), 702 n
*sentencias, 91-96, 545, 629; sentencias numéricas, 713-723, 739-746
*"sentimiento de la naturaleza", 264
Septimio Severo, *véase* SEVERO
Seppelt, F. X. (cr.), 319 n, 511 n, 710
**septa*, 283 n
**sequentia*, 219 *s.*, 337
**sequi*, 659
Sereno (padre de San Amando), 695, 698
Sergio (siglo IV), 656
*series de bienes, 260, *también* 742 *ss.*; ternos de bienes, 742 *s.*
Serlón de Wilton (fl. después de 1150), 225 n
Serlón de Bayeux, 662
Servasio Junior, Sulpicio Luperco (siglo IV), 356 n
Servio (fines del siglo IV), 43, 64 n, 276, 236 n, 276, 285, 314, 352 *s.*, 358 n, 512 n, 579, 609 y n, 625 n, 641, 674, 689, 700
Severo, Lucio Septimio, emperador romano (193-211), 154
Severo, Sulpicio (360?-410?), 216, 334, 355, 438, 598 *s.*, 608, 719
Sexto Empírico (*ca* 200), 639 n
*sexualidad, 185 *s.*; omnisexualidad del dios supremo, 169
Seznec, Jean (cr.), 50 n, 325 n, 335 n
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of (1671-1713), 162, 486 y n
Shakespeare, William (1564-1616), 28 n, 29, 63, 187, 197, 207, 256, 265, 321, 388, 404 n, 456, 499, 502, 532 n, 543, 752, 812, 822 *s.*; el libro como símbolo, 425, 426 n, 466-479 y nn, 485; pintura, 790; *Soneto XI*, 186 n, 187 *s.*, 567;
SU CONEXIÓN CON: Apolonio de Tiro, 262; Goethe, 34, 425, 814; Francis Meres, 371; Prisciano, 71 n; Sainte-Beuve, 382, 386; Séneca, 34; Stendhal, 375; W. H., 197
Sheehan, M. (cr.), 682 n
Shelley, Percy Bysshe (1792-1822), 762 n
Sidney, Sir Philip (1554-86), 466, 474 n, 762 n
Sidonio Apolinar, *véase* APOLINAR
*Siete Sabios, los, 48 n, 300, 302 n
Sigeberto I, rey de Austrasia (561-575), 653
Sigeberto de Gembloux (*ca* 1030-1112), 138 *s.*, 199 *s.*, 696, 752, 779 n
Siger de Courtrai († 1341), 48 n, 72 n, 83 n
Sigerio de Brabante (siglo XIII), 89, 362, 529 *ss.*
*siglo XII: su lugar en la historia, 360 y n; *véase también* RENACIMIENTO DEL SIGLO XII
*Siglo de Oro, 50, 207 *ss.*, 257, 377 *ss.*, 409, 419, 422, 480, 483 *s.*, 486, 607, 755, 769 *s.*, 773 *s.*, 787, 789 *s.*
Sikes, E. E. (cr.), 290 n, 570 n, 574 n

Sila, Lucio Cornelio (138-78 a. C.), 107, 432
Silio Itálico (25?-101), 149, 215, 371, 546, 610, 769
*silogismo, 69, 276, 417 y n
**silua* (materia), 164
Silva, Feliciano de († después de 1551), 394 n
Símaco, Quinto Aurelio (*ca* 340-*ca* 402), 81, 111 n, 112, 117, 356 n, 587 y n, 588, 597, 755 n
*simbolismo: el libro como símbolo, 423-489; números simbólicos, 316 n, 526, 705 *ss.*
**simia*, 750 y n, 751, 752 y n
Simón Capra Aurea (princ. del siglo XII), 690
Simone, Franco (cr.), 675 n
Simónides de Ceos (*ca* 556-468 a. C.), 113, 236, 310, 370 y n, 638
*síncope, 592 n
*sincretismo, 168 *s.*, 338
*sinécdoque, 73, 77
Sinesio (fl. *ca* 400), 196 *s.*, 430, 556 n, 597
Singer, Samuel (cr.), 589, 725, 749 n
Sirmond, Jacques (1559-1651), 751 n
*sistema de correspondencias: mitología griega y Sagrada Escritura, 306 *s.*, 312 *s.*, 344; "viejo" y "nuevo", 223 *s.*; metáforas correspondientes en la literatura pagana y cristiana, 194 *s.*, 201, 204; tópicos correspondientes de la Antigüedad y la Biblia, 150 *s.*; SISTEMA DE CORRESPONDENCIAS PAGANO-CRISTIANAS EN: Calderón, 345 *s.*; Casiodoro, 634; Dante, 519 *ss.*; San Isidoro, 634, 638 *s.*; San Jerónimo, 113, 633 *s.*
Smolitsch, J. (cr.), 151 n
Snell, Bruno (cr.), 269 n
*soberanos: héroes y soberanos, 242-262; bromas y veras en el panegírico de los soberanos, 601-603; panegírico de los soberanos, 107, 231, 254 *ss.*; soberanos amigos de la cultura, 254 *ss.*
*"sobrepujamiento", 103, 235-239
*sociología, *véase* LITERATURA (sociología de la literatura)
Sócrates (470?-399 a. C.), 17 n, 63, 164 n, 245 n, 268, 297, 303 n, 370, 426, 474 n, 664, 689
*sodomía, 169-174, 175 *s.*, 181, 186
Söderhjelm, Werner (ed.), 714
*sofistas, 100 y n, 101, 107, 299, 689, 713; *véase también* NEOSOFISTAS, SOPHISTA
Sófocles (496-406 a. C.), 35 n, 139, 351, 384, 426 n, 638, 705
Söhring, Otto (cr.), 578 n
*solecismo, 66, 71 n, 72 *ss.*
Solimán I el Magnífico, sultán turco (1520-66), 488
Solino, Gayo Julio (prob. princ. del siglo III), 81, 720
Solís (Villanueva), Dionisio (1774-1834), 96 n
Solón (*ca* 640-*ca* 560 a. C.), 310, 264
*soneto, 567
**sophista*, 296, 300
**sophus*, 296, 299
Sorbon, Robert de (1201-74), 88 n
Souter, A. (cr.), 132 n
Spanke, Hans (cr.), 337 n, 617 n
**spectaculum*, 208 n
Spengel, L. (ed.), 693
Spengler, Oswald (1880-1936), 18, 21
Spenser, Edmund (1552?-99), 280, 293 y n, 328, 378, 559, 813; armas y letras, 257; metáfora, 192 *s.*; las Musas, 344; composición numérica, 710; el "sacerdote Genius", 176 n; su conexión con Alain de Lille, 180 n
**sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*, 174 n, 507 y n
Spranger, Eduard (cr.), 486 y n
Stach, W. (cr.), 229 n
Stade, W. (cr.), 588 n, 683 n
Stadtmüller, G. (er.), 358 n
Stählin, Otto (cr.), 346 n, 631 n, 766 n, 770 n, 828
Staël, Madame de (1766-1817), 382
Stammler, Wolfgang (ed.), 96 n, 220 n
Stansbury, M. H. (cr.), 697 n

Steenberghen, F. van (cr.), 89 n
Stefaneschi, Iacopo Gaetani (1270-1343), 319, 511 n, 710
Stefano (discípulo de Giotto), 752
Steidle, Basile (cr.), 601 n
Stein, Charlotte Albertine, Baronesa de (1472-1827), 161
Steinen, Wolfram von den (cr.), 337 n
Steinmeyer, E. von (cr.), 727 n, 732 n
Stendhal (Marie Henri Beyle: 1783-1842), 375 y n, 502
Stern, S. M. (cr.), 554 n
Stickler, A. M. (ed.), 362 n
Stigliani, Tommaso (1573-1651), 197
**stilus gregorianus, tullianus, hilarianus*, etc., 220 n
Stolz, A. (cr.), 767 n
Storbeck, L. (cr.), 722
Strecker, Karl (cr.), 66 n, 174 n, 219, 220 n, 222 n, 325 n, 358 n, 359 n, 368 n, 399 n, 401 n, 409, 519 n, 579, 589 n, 648 n, 704 n, 708, 710
Stroux, J. (cr.), 112 n, 625 n, 682 n
**studium generale*, 87, 549, 556
Stummer, F. (cr.), 707
Suárez, P. Francisco (1548-1617), 773 n
**suasoria*, 107, 225
Suchier, Hermann (cr.), 549 n
*sudor como metáfora, 661 n
*sueños, 154, 157 *ss.*
Suetonio (*ca* 69-*ca* 140), 81, 321, 417 n, 632, 640 n, 659
Suger (1081?-1151), 86 n
Sulpicio Severo, *véase* SEVERO
*sumisión, fórmula de, 129, 587
**Summationsschema, véase* "esquema de recapitulación"
Süss, W. (cr.), 75 n
Swammerdam, Jan (1637-80), 455
Swift, Jonathan (1667-1745), 572
Sylvester, Joshuah (1563-1618), 454 n
**syzygiae*, 182

**tabula rasa*, 427, 594, 596
**taceat* (fórmula), 239
Taciano (fl. *ca* 172), 631, 765
Tácito, Cornelio (*ca* 55-después de 117), 102, 154 n, 215, 239, 415, 418 *s.*, 596, 622 n, 763; falsa modestia, 128, 588; su lugar e ideología como historiador, 215, 356 n; empleo de *saeculum*, 357 y n, 361 n
**taedium*, 130, 684
Taeschner, Franz (cr.), 749 n
Taine, Hippolyte Adolphe (1828-93), 18
Tales de Mileto (640?-546), 164, 310, 370, 638, 714
Tamerlán (*ca* 1336-1405), 46
Tardi, D. (cr.), 438 n, 623 n
Tasso, Torquato (1544-95), 270, 322 y n, 344 *ss.*, 373, 418 *s.*, 487, 499, 514, 569 n, 610, 710, 803
Tatlock, John Strong Perry (cr.), 174 n
*τάξις 106, 109 n
*teatro, metáforas del, 203-211
*τεχνοπαίγνια, 400, 441 *s.*
Tellenbach, G. (cr.), 582 n
Temistio (fines del siglo IV), 332 n, 692
*Tempe, 284 *s.*
Tempier, Étienne (fines del siglo XIII), 89, 187
Teócrito (*ca* 310-*ca* 250 a. C.), 35 n, 137, 269, 271 *s.*, 275 *s.*, 280, 284 *s.*, 326, 328, 331 n, 625, 669
Teódimo, 136
Teodoncio (mencionado por Boccaccio), 325 n
Teodorico el Grande, rey ostrogodo (474-526), 116, 701
Teodorico de Chartres († entre 1148 y 1153), 69 *s.*, 90, 721
Teodorico de Saint-Trond (fl. *ca* 1100), 346 n, 720
Teodoro II, arzobispo de Milán († 735), 228
Teodoro de Tarso, arzobispo de Cantórbery (668-690), 646
Teodosio I, emperador romano (379-395), 42 *s.*, 157, 176, 255, 299 n, 377, 587, 604, 656 n; empleo de *dulcedo tua*, 590

Teodosio II, emperador romano de Oriente (408-450), 430
Teodulfo, obispo de Orleáns (*ca* 798-821), 77 n, 144 *s.*, 260 n, 294 n, 633 n, 721; las Musas, 336; poema a Carlomagno, 601 *s.*, 613; Virgilio, 144
Teodulo (siglo x), 80 *ss.*, 83 y n, 313, 367, 368 y n, 519, 648 n, 658
Teófilo (siglo II), 708
Teófilo de Antioquía (siglo II), 632
Teofrasto (*ca* 372-*ca* 288 a. C.), 92, 214, 357, 553 n, 626
Teognis (fl. 544-541 a. C.), 133, 624, 669, 719
*teología: alejandrina, 67 *s.*, 312, 632, 762; teología mítica y política (en Varrón), 311; *modus artificialis* y *scientialis*, 316; poesía y teología, 305-323, 774; teoría teológica del arte en la España del siglo XVII, 760-775; "tópica" teológica, 767; *véase también* POESÍA, CRISTOLOGÍA, LUZ FLÚIDA, DIOS COMO ARTÍFICE, MENDACIUM IOCOSUM
Teón, Elio (siglo II), 285, 693
Teopompo (*ca* 378-después de 323 a. C.), 284 *s.*
*teoría de la poesía, *véase s. v.* POESÍA
Terencio (*ca* 195-159 a. C.), 355, 472 n, 716, 718 n, 726, 737, 772; autor leído en escuelas, 80 *s.*, 367 *s.*, 620; humor culinario, 613 n; SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Benzón de Alba, 232 n, Dante, 370, 513, 522; Donato, 67; San Isidoro, 639, 641; San Jerónimo, 67; Mateo de Vendôme, 686; Quintiliano, 659; Santillana, 376; Sedulio, 652; Walther de Espira, 80; Winrico de Tréveris, 367
Teresa de Ávila, Santa (1515-82), 773, 788 *s.*
*terminología, 298, 547; historia de la terminología literaria, 212, 353, *también* 298; terminología poética, 222 *ss.*; manierismo, 384; *véase también* CLASSICUS, CONCEPTISMO, LITTERATURA, MODERNI, THEOLOGIA
Tertuliano (*ca* 160-*ca* 225), 162 n, 131, 208 n, 303 n, 312, 765, 772 *s.*
Teske, H. (cr.), 735 n
**theatrum mundi*, 206 *ss.*; *véase también* MUNDO COMO ESCENARIO
**theologia*, 310-314, 654
Thierry de Chartres, *véase* TEODORICO DE CHARTRES
Thierry de St. Trond, *véase* TEODORICO DE ST. TROND
Thilo, G. (ed.), 609 n, 625 n
Thomas, Antoine (cr.), 697 n
Thomas, Jean (cr.), 794 n, 797 *ss.*, 800
Thomas, Lucien Paul (cr.), 412 n, 781 y n
Thomas, P. (ed.), 168 n, 208 n, 299 n
Thomasin von Zerclaere († 1235), 735 n
Thurot, C. (cr.), 83 n
Tiberiano (mitad del siglo IV), 169, 281 *s.*, 284 n, 407 y n, 408 *s.*
Tiberio, emperador romano (14-37), 94, 124, 577
Tibulo, Albio (54?-18? a. C.), 83, 123, 330, 413 n, 803
Ticiano (Tiziano Vecellio: 1477-1576), 33
Ticknor, George (1791-1781), 811
Ticonio (fl. 379-423), 635
*tiempo: doble determinación del tiempo, 388; indicación perifrástica del tiempo, 387 *s.*; sentido del tiempo entre los romanos, 356 n
Timantes (fl. *ca* 400 a. C.), 782
Tintoretto (Iacopo Robusti: 1518-94), 384
Tirso de Molina (1571?-1648), 378 n, 784 n
Tirteo (siglo VII a. C.), 763, 771
Tito, emperador romano (79-81), 164, 522
Tito Livio, *véase* LIVIO
*tmesis, 401 n, 591
Tobler, Adolf (1835-1910), 695 n
Tobler, Georg Christoph (1757-1812), 161

*"todos cantan su alabanza" (tópico), 232 *ss.*
*"todos debemos morir" (tópico), 123 *ss.*
Toffanin, Giuseppe (cr.), 320
Tolkiehn, J. (ed.), 623 n
Tolnai, K. (cr.), 147 n
Tomás de Aquino, Santo (1225?-74), 174 n, 186, 314, 768 y n, 679, 731, 773, 812, 817-821; culto a Amiclas, 95; *artes*, 90 *s.*, 304, 322 *s.*, 790; Doctor de la Iglesia, 366;
SU CONEXIÓN CON: Alain de Lille, 507 n; San Alberto Magno, 89; Aristóteles, 309 *ss.*, 318; Boccaccio, 322; Cano, 768; Dante, 95, 257, 529, 530 y n, 531, 821; Erasmo, 355; San Francisco, 95, 522; Jean de Meun, 186; Maritain, 322; Maurras, 322; Pedro Lombardo, 309, 772; Remigio de' Girolami, 91 n;
EMPLEO DE: *theologia* y *prima philosophia*, 310; *tabula rasa*, 427
Tomás de Capua (fl. *ca.* 1230), 217 n
Tomás de Cantimpré (fl. 1228-44), 451
Tomás de Cantórbery, *véase* BECKET, Santo Tomás
Tomás de Celano (*ca* 1200-*ca* 1255), 446, 448, 558 n
Tomás de Erfurt (princ. del siglo XIV), 90 n
*tomismo, 314, 323, 774, 820
*tópica, 108 *s.*, 122-159, 249, 640; tópicos históricos, 126 *s.*, 189, 546; definición del tópico, 108; génesis de nuevos tópicos, 126; tópico y arquetipo, 152 *s.*; reconsagración de tópicos, 157 *ss.*; *véase también* 161 *s.*, 208 *s.*, 260 *ss.*;
para tópicos especiales, *véase* ALABANZA, ARMAS Y LETRAS, BREVITAS, CÓLERA COMO MOTIVO ÉPICO, COMPARACIÓN DE LAS DIVERSAS CLASES DE AMOR, DEDICATORIA, DIOS COMO PINTOR, DULCEDO, EMPEQUEÑECIMIENTO, EXORDIUM, EXTRAVIARSE EN UN BOSQUE, FALSA MODESTIA, FASTIDIUM, FORTITUDO ET SAPIENTIA, INDECIBLE, INDIA, INVENTOR, LOCUS AMOENUS, MONO COMO METÁFORA, MUNDO AL REVÉS, PANEGÍRICO, PRIMAVERA ETERNA, POESÍA, PUER-SENEX, QUINQUE LINEAE SUNT AMORIS, REJUVENECIMIENTO, SOBREPUJAMIENTO, SUMISIÓN, "TODOS CANTAN SU ALABANZA", "TODOS DEBEMOS MORIR"; "TRAIGO COSAS NUNCA ANTES DICHAS";
EXPLICACIONES EQUÍVOCAS DE TÓPICOS: "todos cantan su alabanza" como testimonio de poemas heroicos perdidos, 234 *s.*; estilo ceremonial como *calocagathia*, 590; olivos convencionales como reales, 174 n; motivos del tesoro universal como testimonio del españolismo de Prudencio, 605 *ss.*; tópicos del paisaje épico como descripción realista, 279 *s.*, 288 y n; en San Gregorio de Tours, 218 *s.*, en Lutero, 206; manierismo de la tardía Antigüedad como barroco, 398; *también* 403; Antiguo Testamento como poesía escalda, 254; tópico del rejuvenecimiento como alegoría, 156 *s.*; tópico de *senectus* como expresión espontánea de la Edad Media, 51 *s.*; "lexicografía versificada" como fuente válida para la historia de la cultura, 263 *s.*; imagen literaria como valioso testimonio de poesía bucólica popular, 440
*τοπογραφία, 286
*τοποθεσία, 286
Torraca, F. (cr.), 518 n
Torre, Alfonso de la (fl. *ca* 1440), 553 *s.*, 755 *s.*
Tourneux, Jules Maurice (ed.), 800 n
Toynbee, Arnold J. (cr.), 19-25, 32, 40, 42, 45, 52 n, 245 n, 512 n, 548, 753, 811, 823
Trabalza, C. (cr.), 763 n
**tractare*, 315
*tradición, *véase* tradición literaria S. V. LITERATURA; constantes formales en la tradición literaria S. V. FORMA

*traducción de obras en lengua vulgar al latín, 48 n
*trágico, lo, rechazado por Homero, 266
Trahard, Pierre (cr.), 797
*"traigo cosas nunca antes dichas" (tópico), 131 *ss.*
Trajano, emperador romano (98-117), 38, 377, 390 n, 419 n, 434 *s.*, 521 *s.*, 532
**transcripta oratio*, 216
**transgressio*, 386
*transición, *véase* formas de transición s. v. FORMA
*transiciones, 97
**translatio* (= metáfora), 189
**translatio imperii*, 52
**translatio studii*, 52, 550
Traube, Ludwig (cr.), 67, 145, 170 n, 171 n, 218, 228 n, 315 n, 419 y n, 614 n, 632 n, 640 n, 643 y n, 645, 646 n, 829
Tremblay, P. (cr.), 83 n
**trepidatio*, 128 *s.*, 650
Trevelyan, George Macaulay (cr.), 45 y n, 61 n, 813
Trifiodoro (siglo v), 398
Trissino, Giovanni Giorgio (1478-1550), 343
**triuium*, 64, 71, 74, 91 n, 675, 731 y n
Troeltsch, Ernst (cr.), 18 *s.*, 23, 30 y n, 34, 39 *ss.*
Trogo, Pompeyo (siglo I a. C.-siglo I d. C.), 83
*tropos, Goethe y los, 423 *ss.*
**tropos*, 68 n, 417, 423 *ss.*
Tross, L. (ed)., 664 n
Tsongkapa (n. 1357), 152
Tucídides (*ca* 460-*ca* 400 a. C.), 18, 555, 571
Turoldo (*ca* 1100), 136, 629

Überweg, Friedrich (1826-71), 174 n, 223 n, 633 n, 676 n, 736
Uguccione de Pisa († 1210), 512 n
Uhland, Johann Ludwig (1787-1862), 457
Ullmann, B. L. (cr.), 83 n
**umanesimo volgare*, 320
**unius hominis aetas*, 357 n
*universidades, las, 87-91, 817
Usener, Hermann (cr.), 261 n, 580, 624 n, 713
*utensilios de la escritura, *véase* s. v. LIBRO

**Vagantendichtung*, *véase* poesía goliardesca s. v. POESÍA
Valdés, Alonso de (fl. fines del siglo XVI), 763 *ss.*
Valdés, Juan de (1500?-41), 57, 378 n, 416 y n
Valdés Leal, Juan de (1630-91), 774
Valdivielso, José de († 1636), 778
Valentiniano II, emperador romano occidental (375-392), 598
Valera, Cipriano de (1531-1600), 205 n, 453
Valerio Flacco, Gayo (fl. fines del siglo I), 83, 215, 371, 641
Valerio Máximo (fl. princ. del siglo I), 83, 94 *s.*, 130, 149, 376, 378 n, 419
Valéry, Paul (1871-1945), 29, 35, 375, 559
Valla, Lorenzo (1406-57), 188 n, 613 n
Valmiki (fl. siglo III a. C.), 382
*valor y sabiduría, 248 *s.*, 252 *s.*; *véase también* FORTITUDO ET SAPIENTIA
Vandelli, G. (cr.), 191, 510 n, 518 n, 723
Van Tieghem, Paul (cr.), 336 n, 381 y n, 382 *s.*, 564 n, 569 n
Vario (siglo I a. C.), 370
Varnhagen von Ense, Karl August (1785-1858), 137 n
Varrón, Marco Terencio (116-27 a. C.), 48, 72, 221, 311, 321, 335 n, 358 n, 636, 656, 670, 674, 760
Vasari, Giorgio (1511-74), 778
**uates*, 212
Vaugelas, Claude Favre, Seigneur de (1595-1650), 414
Vaughan, Henry (1622-95), 454
Vega Carpio, Lope de (1562-1635), 57, 257, 378 n, 401 n, 404 n, 407, 421, 484, 486, 553, 592, 756, 764, 769, 774 *s.*, 780, 781 n, 787 *s.*
Vegecio Renato, Flavio (fines del siglo IV), 84 y n

*vegetación, culto a la, 168, 175 n
*vejez: en Maximiano, 82 n, *véase* ANCIANO, PUER SENEX
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599-1660), 776, 790
Veleyo Patérculo, Gayo (*ca* 19 a. C.-30 d. C.), 130, 419
Vélez de Guevara, Luis (1570-1644), 378 n
Venancio Fortunato, *véase* FORTUNATO, Venancio
Vendryès, Joseph (cr.), 695 n
*Venus (tenida por hombre), 578
*vergel, 288
Verlaine, Paul (1844-96), 562
Vernani, Guido (fl. 1310-1320), 314
**vers lettrisés*, 399 n
**versefüllendes Asyndeton*, 402 n, citado como "acumulación de palabras en un solo verso", 408
*versificación de prosa, 216 *s.*
**uersificatio secundum alphabetum*, 93 *s.*
**uersificator* contra *poeta*, 661
*"versos de cabo roto", 401 y n
**uersus leoninus*, 220 *s.*
**uersus rapportati*, 403 *s.* y n, 408
Vespa (siglo II o III), 613
*viaje al más allá, 37 *s.*, 166, 169, 178 *s.*, 252, 275, 345, 515 *s.*
Viau, Théophile de (1590-1626), 147
Vicente, San († 304), 437, 605
Vicente de Beauvais († antes de 1264), 311, 473 n, 507 n
Vicente de Lérins, San († *ca* 450), 179
Víctor, Cayo Julio, *véase* JULIO VÍCTOR
Victoria, reina inglesa (1837-1901), 375
Victorino, Cayo Mario (siglo IV), 623, 626 y n
*vida del hombre, 357 y n
**Vie de Saint Alexis*, 549, 701
Vigny, Alfred de (1797-1863), 258
Villani, Filippo (siglo XV), 752
Villani, Giovanni (1280?-1348), 296, 505 n
Villard de Honnecourt (princ. del siglo XIII), 39
Villena, Enrique de Aragón, *conocido como* Enrique de (1384-1433), 376
Viller, Marcel (cr.), 303 n
Villon, François (1431-después de 1461), 84 *s.*, 373, 579, 706
Virgilio (70-19 a. C.), 34, 51, 77, 110, 131, 212, 216 *s.*, 233, 236, 284 *s.*, 287 n, 321, 335, 342 *ss.*, 351, 354, 371, 373, 384, 389, 433, 474 n, 502, 514 y n, 549, 648, 653, 693, 696 n, 702, 719, 756, 772, 823; citado como Marón, 164, 232 n; *adynata*, 144 *s.*, 408; alegoría, 115, 155, 292; *annominatio*, 392; autor leído en escuelas, 80 *ss.*, 367, 372; brevedad como ideal estilístico, 690; bromas y veras, 596 *ss.*; composición numérica, 702; la Diosa Naturaleza, 186; "Epitafio de Virgilio", 403; héroes y soberanos, 250-252; manierismo, 387 *s.*, 401 y n; metáforas, 189; Montesquieu, Ovidio y Virgilio, 791 *ss.*; las Musas, 325 n, 326 *s.* y n, 328 *ss.*, 331 n, 332, 341; poesía y filosofía, 295 *s.*; rueda de Virgilio, *véase* ROTA VIRGILII;
EN LA EDAD MEDIA, 579; leyenda medieval de Virgilio, 84; Virgilio como fundamento de la enseñanza del latín, 62; como testigo de la Revelación, 302 n; *véase también, infra*, su conexión con Dante;
SU CONEXIÓN CON: Aimerico, 656; Alain de Lille, 178, 517; Aldhelmo, 647; Anselmo de Besate, 296 n; Augusto, 327; Baudri de Bourgueil, 282 n; Benzón de Alba, 232 n; Bernardo Silvestre, 155 n, 163 *s.*, 296 n, 509 n; Chaucer, 370 *s.*, 580; Conrado de Hirsau, 80, 658; Dante, 34, 36, 53, 96, 238, 275, 338, 370, 390 n, 458 *ss.*, 463, 503, 508 n, 509 *ss.*, 533, 538, 579, 630, 821; Diderot, 803; Diomedes, 624 *ss.*, 682; Donato, 232 n, 287 n, 315 n; Draconcio, 231 n; Eberardo el Alemán, 82; Embri-

co de Maguncia, 657; Estacio, 195, 236; Fulgencio, 598; Gautier de Châtillon, 287 n, 663, 681; Louis Gillet, 502; Giovanni del Virgilio, 305; Gracián, 421; Guiot de Provins, 297; Homero, 34, 250 *s.*; Hugo de San Víctor, 674; San Isidoro, 645; Jean de Meun, 186; San Jerónimo, 67; Juvenco, 649, 652; Lamberto de St. Bertin, 680; fray Luis de León, 273 *s.*; Lucano, 238; Macrobio, 43, 85 n, 112, 114, 217, 512, 574, 628 *ss.*; Mateo de Vendôme, 686; Mecenas, 130; Pomponio, 368; Quintiliano, 620; Rabelais, 92; Marqués de Santillana, 376; Servio, 43, 295, 314, 609; el autor de la *Vie de Saint Alexis*, 549; Edmund Spenser, 344; Cardenal Stefaneschi, 511 n; Teócrito, 273, 275; Teodulfo, 144; Walafrido Estrabón, 145, 408; Walther de Espira, 80; Winrico de Tréveris, 367;
TÓPICOS: *puer-senex*, 149, 152; "debemos terminar, pues viene la noche", 138; tópico de lo indecible, 232 n
empleo de *diuinus* poeta, 570 n
Virgilio, Polidoro (1470?-1555?), 762, 778
Virgilio Marón (siglo VII), 438 n, 623 n
*virtudes: código moral caballeresco, 724-749
**uirtutes dicendi*, 682, 685
**uirtutes narrationis*, 682, 689
**uis inertiae*, 17, 22
*visiones, 154 *ss.*, 158 *s.*
Vital de Blois (fl. *ca* 1150), 82, 262 n, 690
Vito de Amiens († 1076), 238, 254 n, 611
Vito de Ivrea (fl. *ca* 1075?), 282 n, 680, 709
Vitruvio Polión (siglo I a. C.), 85 n, 295 n, 760, 771
**uituperatio*, 262 n, 762
Vives, Luis (1492-1540), 638 n
Vlacich, *véase* FLACIUS ILLYRICUS
Vogt, J. (cr.), 51 n
Voigt, E. (ed.), 616, 704 n, 715 n, 716
Volkmann, Ludwig (cr.), 487 n
Volkmann, R. (cr.), 108 n, 595 n
Voltaire (1694-1778), 54, 121, 262 n, 341, 374 y n, 382, 385 n, 455
Voreas, T. (cr.), 299 n
Vorländer, Karl (ed.), 98 n
Voss, Johann Heinrich (1751-1826), 33, 385 n
Vossler, Karl (1872-1949), 207, 216 n, 503 n, 787 n
Vulfengo (siglo IX), 709
Vulfino de Die (siglo IX), 721
*Vulgata, 51 y n, 69, 75, 129, 203, 362
Vyasa (semilegendario, 2º milenio a. C.), 382

Wace (*ca* 1100-74), 136 *s.*, 697 n
Wächter, T. (cr.), 291 n
Wackernagel, W. (cr.), 57 n, 446
Waddell, Helen (cr.), 824
Wagner, Richard (1813-83), 342
Waitz, Georg (1813-86), 69 n, 762
Walafrido Estrabón (*ca* 809-849), 407 *s.*, 547, 701, 721; falsa modestia, 128; composición numérica, 706 *ss.*; "sobrepujamiento", 236; "nombres significantes", 695; metáforas, 199;
SU CONEXIÓN CON: Carlomagno (en el infierno), 524 n; Virgilio, 145, 408;
tópico de lo indecible, 231 n;
empleo de *saeculum modernum*, 358 n;
OBRAS: *Vita sancti Galli*, 199; *Vida de San Mamante*, 607
Wallerand, G. (cr.), 48 n, 72 n, 83 n
Walpole, Horace (1717-1797), 372 n
Walser, Ernst (cr.), 595 n
Walter, R. von (cr.), 706 n
**Waltharius*, 233, 254, 286, 610, 612, 707
Walther, Hans (er.), 173 n, 184 n, 194 n, 615 n, 616 n, 706, 719, 735
Walther de Espira (fl. 982), 80, 133, 216, 325 n, 721

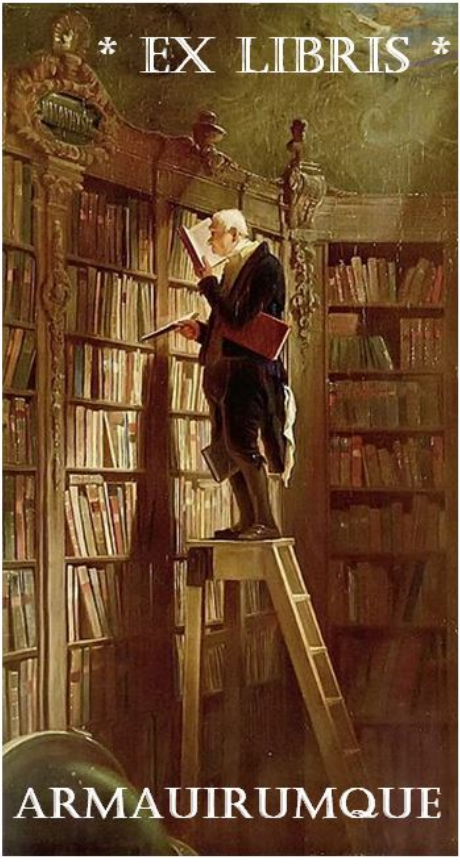
Walther von der Vogelweide (1170?-1230?), 662, 712 n, 731-747
Walzel, Oskar (cr.), 486 y n
Wamba, rey visigodo (672-680), 377
Warburg, Aby (1866-1929), 32, 61, 64 n, 120 y n, 548
Warnerio de Basilea (*ca* 1050), 138 n, 315 *s.*, 648 n, 684
Warnke, Karl (ed.), 604 n
Warton, Thomas (1728-90), 569 n
Waszink, J. H. (cr.), 292 n
Watson, Thomas (1557?-92), 710
Wattenbach, Wilhelm (1819-97), 173 n, 235 n, 437 n, 443 n, 602 n, 656 n
Watzinger, Karl (cr.), 294 n
Webb, C. C. J. (ed.), 83, 85 n
Webbe, William (fl. 1568-91), 371
Weber, Alfred (cr.), 47 *s.*, 243 n, 266 n, 338 n, 541 y n, 550 y n
Wechssler, E. (cr.), 259 n
Weil, H. (cr.), 213 n
Weinreich, Otto (cr.), 235 n, 388 n, 411 n, 434 n, 604 n, 617 y n
Weinstock, Stefan (cr.), 292 n
Weise, G. (cr.), 384 n
Wellek, R. (cr.), 29 n, 385 n
Welter, J. T. (cr.), 96 n
Wendland, Paul (cr.), 101 y n, 515 n, 601 n, 765 n
Werner, Jakob (cr.), 93 y n, 140 n, 400 n, 416 n, 601 n, 661 n, 665 n, 715 n, 716
Wernher von Elmendorf (fl. *ca* 1170), 726-732, 733 y n, 734 *ss.*
Wessner, P. (cr.), 472 n, 640 n
Weston, Jessie L. (cr.), 168 n
Westphal, R. (cr.), 278 n, 638 n
Wetz, W. (cr.), 28 n
Weyman, Carl (cr.), 260 n, 402 n, 696 n, 742
W. H. (de los *Sonetos* de Shakespeare), 197
Whitman, Walt (1819-92), 559
Wibaldo de Corvey († 1158), 118 *ss.*, 303 y n
Wicksteed, P. H. (ed.), 306 n
Wieland, Christoph Martin (1733-1813), 137 n, 341, 385 n, 386, 702
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1848-1931), 106 n, 291 n
Wilde, Oscar (1856-1900), 289 n
Wilhelm, R. (tr.), 152 n
Willard, H. M. (ed.), 402 n, 685 n
Willemer, Marianne von (1784-1860), 488
Williams, John R. (cr.), 738
Willibrordo, San (657?-738?), 216
Williram de Ebersberg (fl. 1048-85), 707
Willmanns, Wilhelm (1842-1911), 739 y n, 740 y n, 744 n, 746 n
Wilmart, Dom A. (cr.), 202 n, 229 n, 237 n, 399 n, 586 y n, 618 n, 704 n
Wilson, E. Faye (cr.), 648 n
Winckelmann, Johann Joachim (1717-68), 293 y n, 294, 486, 724, 752 n
Winrico de Tréveris (fl. *ca* 1070), 367, 615
Winterfeld, Paul von (cr.), 648 n, 695 n, 829
Wipón (fl. *ca* 1048-49), 709
Wireker, Nigelo, *véase* NIGELO WIREKER
Wise, John E. (cr.), 790 n
Wissowa, Georg (1859-1931), 357 n, 829
Wittkower, Rudolf (cr.), 240 n
Wölfflin, Eduard (cr.), 399 n
Wölfflin, Heinrich (1864-1945), 28 *s.*
Woestijne, Paul van de (tr.), 826
Wolf, Friedrich August (1759-1824), 94, 724
Wolff, Emil (cr.), 165 n, 197 n
Wolfger von Passau (siglos XII-XIII), 662
Wolfram von Eschenbach (1170?-1220?), 48 n, 737
Wood, Robert (*ca* 1717-71), 456
Wordsworth, William (1770-1850), 165 n, 567
Wotke, K. (ed.), 49 n, 763 n
Wotton, Sir Henry (1568-1639), 209 n
Woverio (Jan van den Wouwer: 1574-1612), 751 n

Wright, Thomas (1810-77), 66 n, 95 n, 282 n, 396, 518 n, 704 n, 716 n, 829
Wrobel, J. (ed.), 163 n, 757
Wulf, Maurice de (er.), 736
Wundt, Wilhelm (1832-1920), 856

Young, Edward (1683-1765), 456
Young, Karl (1879-1943), 618 n

Zeiller, J. (cr.), 55 n
Zeller, Eduard (1814-1908), 163 n
Zeller, Ulrich (cr.), 654 n
Zelter, Karl Friedrich (1758-1832), 794 n
Zenón (siglo v a. C.), 370
Zenón, obispo de Verona, San (fl. 362-380), 672
Zeumer, K. (cr.), 590 n
Zeuxis (*ca* 400 a. C.), 782
Zimmer, Heinrich (1890-1943), 198 n
Zingarelli, N. (cr.), 457 n, 534, 535 y n, 542 n, 697
Zoepf, Ludwig (cr.), 604 n
*"zonas axiológicas", 729 *ss.*, 734 *ss.*, 737 *ss.*, 743, 747
Zuccari, Federigo (1543-1609), 778
Zurbarán, Francisco de (1598-*ca* 1664), 774

ÍNDICE GENERAL



ÍNDICE GENERAL

Advertencia de los traductores 7
Prefacio a la primera edición 9
Prólogo a la segunda edición 10
Lemas 16

I. Literatura europea 17

II. Edad Media Latina 36

Dante y los poetas antiguos, 36; Mundo antiguo y mundo moderno, 38; Edad Media, 41; Edad Media latina, 46; Romania, 54.

III. Literatura y enseñanza 62

Las artes liberales, 63; Concepto de las *artes* en la Edad Media, 66; La gramática, 70; Estudios anglosajones y carolingios, 74; Autores leídos en las escuelas, 79; Las universidades, 87; Sentencias y *exempla*, 91.

IV. Retórica 97

Revaloración de la retórica, 97; La retórica en la Antigüedad, 99; El sistema de la antigua retórica, 106; La tardía Antigüedad romana, 111; San Jerónimo, 112; San Agustín, 114; Casiodoro y San Isidoro, 116; *Ars dictaminis*, 117; Wibaldo de Corvey y Juan de Salisbury, 118; Retórica, pintura, música, 120.

V. Tópica 122

Tópica de la consolación, 123; Tópica histórica, 126; La falsa modestia, 127; Tópica del exordio, 131; Tópica de la conclusión, 136; Invocación a la naturaleza, 139; El mundo al revés, 143; El niño y el anciano, 149; La anciana y la moza, 153.

VI. La diosa naturaleza 160

De Ovidio a Claudiano, 160; Bernardo Silvestre, 162; Sodomía, 169; Alain de Lille, 174; Eros y moral, 181; El *Roman de la Rose*, 184.

VII. Las metáforas 189

Metáforas náuticas, 189; Metáforas de persona, 193; Metáfo-

ras de alimentos, 198; Metáforas del cuerpo, 201; Metáforas del teatro, 203.

VIII. Poesía y retórica 212

La poética antigua, 212; Poesía y prosa, 215; El sistema de los estilos en la Edad Media, 217; El discurso forense, político y panegírico en la poesía medieval, 224; Tópica de lo indecible, 231; "Sobrepujamiento", 235; Alabanza de los contemporáneos, 239.

IX. Héroes y soberanos 242

El héroe, 242; Los héroes homéricos, 246; Virgilio, 250; Antigüedad tardía y Edad Media, 252; Panegírico de los soberanos, 254; Las armas y las letras, 256; La nobleza del alma, 259; La hermosura, 260.

X. El paisaje ideal 263

Fauna y flora exóticas, 263; La poesía griega, 265; Virgilio, 273; Ocasiones retóricas para descripciones de la naturaleza, 277; La floresta, 279; El paraje ameno, 280; El paisaje épico, 286.

XI. Poesía y filosofía 290

Homero y la alegoría, 290; Poesía y filosofía, 295; La filosofía en la tardía Antigüedad pagana, 298; Filosofía y cristianismo, 301.

XII. Poesía y teología 305

Dante y Giovanni del Virgilio, 305; Albertino Mussato, 306; El juicio de Dante sobre su propia obra, 314; Petrarca y Boccaccio, 320.

XIII. Las musas 324

XIV. Clasicismo 349

Los géneros y los catálogos de autores, 349; Los "antiguos" y los "modernos", 354; Formación del canon de la Iglesia, 361; El canon medieval, 367; Creación del canon moderno, 372.

XV. Manierismo 384

Clasicismo y manierismo, 384; Retórica y manierismo, 386; Manierismos formales, 397; Recapitulación, 408; El epigrama y la agudeza, 410; Baltasar Gracián, 412.

XVI. El libro como símbolo 423

Goethe y los tropos, 423; Grecia, 425; Roma, 432; La Biblia, 435; La temprana Edad Media, 437; La alta Edad Media, 442; El libro de la Naturaleza, 448; Dante, 457; Shakespeare, 466; Oriente y Occidente, 479.

XVII. Dante 499

Dante como clásico, 499; Dante y la latinidad, 503; La *Divina comedia* y los géneros literarios, 512; Las figuras ejemplares de la *Comedia*, 519; Los personajes, 523; Mito y profecía, 532; Dante y la Edad Media, 541.

XVIII. Epílogo 544

Ojeada retrospectiva, 544; Los comienzos de las literaturas en lengua vulgar, 549; Espíritu y forma, 555; Continuidad, 560; Imitación y creación, 568.

EXCURSOS

I. Las falsas interpretaciones de la Antigüedad en la Edad Media 577

II. Las fórmulas de devoción y la humildad 582

III. Empleo metafórico de los términos técnicos gramaticales y retóricos 591

IV. Bromas y veras en la literatura medieval 594

La tardía Antigüedad, 594; La Iglesia y la risa, 598; Bromas y veras en el panegírico de los soberanos, 601; Comicidad hagiográfica, 604; Comicidad épica, 609; El humor culinario y otros temas cómicos, 612.

V. La ciencia literaria en la tardía Antigüedad 619

Quintiliano, 619; La gramática en la tardía romanidad, 622; Macrobio, 628.

VI. La ciencia literaria de la primitiva cristiandad y de la Edad Media 631

San Jerónimo, 631; Casiodoro, 633; San Isidoro, 637; Aldhelmo, 645; La primitiva poesía cristiana, 647; Notker Bálbulo, 653; Aimerico, 655; La ciencia literaria de los siglos XII y XIII, 656.

VII. Modo de existencia del poeta medieval 660
VIII. La locura divina de los poetas 667
IX. La poesía como inmortalización 669
X. La poesía como entretenimiento 672
XI. Poesía y escolástica 674
XII. El orgullo del poeta 680
XIII. La brevedad como ideal estilístico 682
XIV. La etimología como forma de pensamiento 692
XV. Composición numérica 700
XVI. Sentencias numéricas 713
XVII. La mención del autor en la Edad Media 719
XVIII. El código moral caballeresco 724
XIX. El mono como metáfora 750
XX. El "retraso" cultural de España 753
XXI. Dios como artífice 757
XXII. La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII 760
XXIII. La teoría del arte en Calderón y las artes liberales 776
XXIV. Montesquieu, Ovidio y Virgilio 791
XXV. Diderot y Horacio 794

APÉNDICE: *Las bases medievales del pensamiento occidental* 811
Advertencia bibliográfica 826
Abreviaturas 828

ÍNDICE ANALÍTICO 833

ERRATAS OBSERVADAS

p. 83, l. 24, *léase:* a Frontino (escritor militar del siglo I), Floro, Gelio, Eutropio, Ausonio, Vegecio (escritor militar del siglo IV), el compendio de Justino

p. 84, l. 2, *léase:* relato de los marineros

p. 118, l. 21, *léase:* "dictador"

p. 165, n. 14, l. 3, *léase:* Bernardo Silvestre

p. 187, l. 32, *léase: As fast as thou shalt wane*

p. 201, n. 16, *léase:* Walter Naumann

p. 336, l. 31, *léase:* en Lieja

p. 340, n. 31, l. 5, *léase:* Bruscoli

p. 355, l. 18, *léase:* Claudiano Mamerto

p. 369, n. 49, *léase:* Gröber

p. 588, l. 10, *léase:* Sidonio

p. 601, n. 18, l. 6, *léase:* J. S. Brewer

p. 635, cornisa, *léase:* ciencia literaria en la cristiandad

p. 647, n. 37, l. 5, *léase:* J. Kuhnmuench

p. 650, l. 22, *léase: scintillula*

p. 654, l. 16-17, *léase:* Alcimo Avito

p. 828, l. 2, *léase:* C. Blume

Se terminó de imprimir
este libro,
Literatura europea y Edad Media Latina
(Tomo II)
El día 27 de marzo de 1995
en los Talleres de AGISA
(Artes Gráficas Iberoamericanas, S.A.),
C/ Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid
Edición preparada por el
Departamento Editorial
del F.C.E. México

ERNST ROBERT CURTIUS

LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA

El Fondo de Cultura Económica enriquece su sección de Lengua y Estudios Literarios con la versión castellana de este libro, obra maestra del gran investigador y crítico Ernst Robert Curtius y uno de los estudios más valiosos que se han publicado en nuestros tiempos sobre el conjunto de la literatura europea.

Curtius, alemán del Rin, está espiritualmente muy cerca del mundo románico. Y, para él, la Romania es el alma de Europa. La cultura europea es un todo orgánico, nutrido por una corriente vital que arranca de Grecia y Roma y que se mantiene con vigor y se renueva con originalidad a lo largo de la Edad Media. En los diez siglos que hay entre la «decadencia» de la literatura romana y la aparición de la Divina Comedia *florece una extraordinaria y variadísima literatura escrita en latín —mal conocida por algunos, desdeñada por otros, mal interpretada a menudo—, que Curtius conoce y ama como muy pocos en nuestros días. Este* lungo studio y grande amore *le ha hecho ver en la literatura medieval, escrita por hombres de todas las naciones europeas, una unidad compleja pero armónica, animada por un solo hálito; la ve como vio Goethe la catedral de Estrasburgo, «una y viva, creada y desplegada, no hecha con pedazos o remiendos».*

Cubierta: Ruiz Angeles. Ilustración: *Le Cardinal Hugues de Lusignan*